IL TEATRO ANTICO
GRECO E ROMANO

MANUALI HOEPLI

IL TEATRO ANTICO GRECO E ROMANO

DI

VIGILIO INAMA

Prof. nella R. Accademia Scientifico-Letteraria di Milano

CON 32 ILLUSTRAZIONI

Ristampa anastatica
autorizzata dall'editore
Ulrico Hoepli

Milano, 1977

MANUALI HOEPLI

IL

TEATRO ANTICO
GRECO E ROMANO

DI

VIGILIO INAMA

Prof. nella R. Accademia Scientifico-Letteraria di Milano

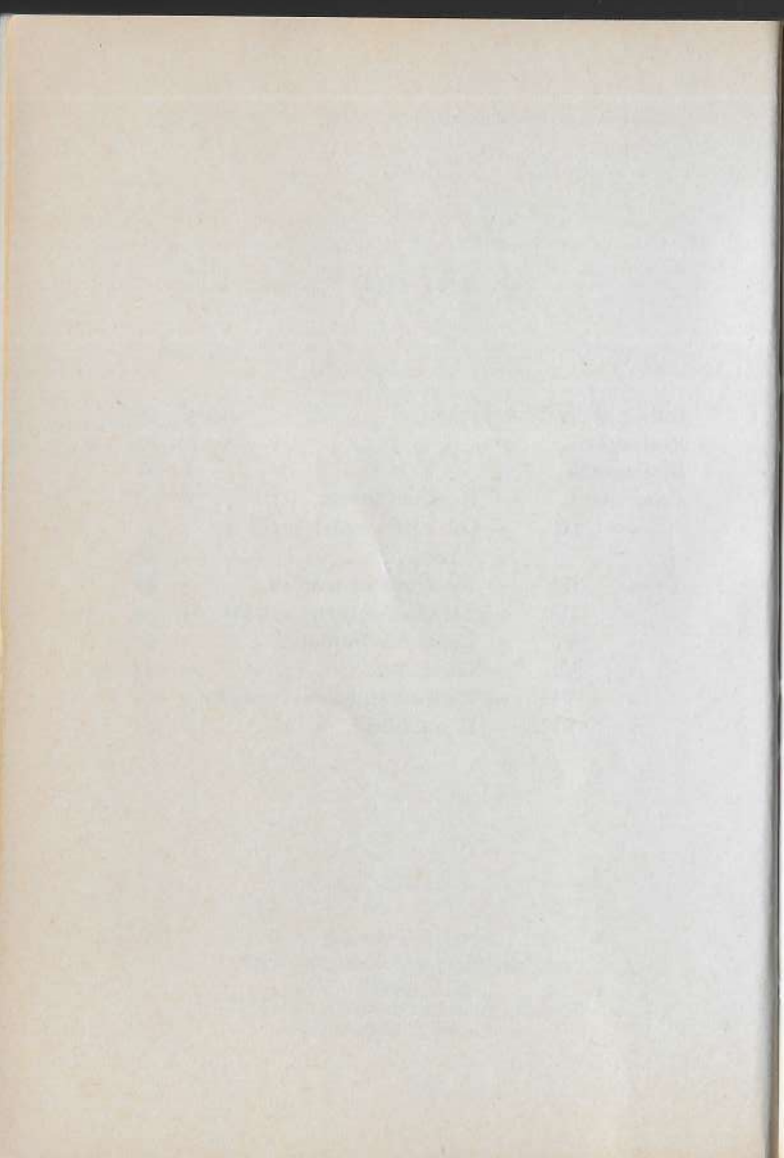
CON 32 ILLUSTRAZIONI

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

—

1910

INDICE

Indice delle illustrazioni . . . . pag. IX
Prefazione . . . . » XI
Bibliografia . . . . » XXI
CAPITOLO I. — Il primo teatro . . . » 3
» II. — Gli altri teatri greci e romani . . . . . » 34
» III. — Meccanismi teatrali . . » 47
» IV. — Elenco dei teatri antichi » 59
» V. — Concorsi dramatici . . » 92
» VI. — Gli attori . . . . . » 125
» VII. — Rappresentazioni sceniche » 181
» VIII. — Il pubblico . . . . . » 231

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Sala del palazzo di Festo (Phaistos) in Creta pag. 18
Sala del palazzo di Festo (Phaistos) in Creta » 20
Teatro di Dioniso in Atene, col Temenos, nel IV secolo a. G. C. . . . . . . » 22
Teatro di Dioniso in Atene . . . . . » 24
Pianta (reintegrata) del teatro di Atene nel tempo ellenistico . . . . » 26
Sedili nel teatro di Dioniso in Atene . . » 27
Sedili nel teatro di Dioniso in Atene . . » 28
Teatro greco . . . . » 39
Teatro romano . . . . » 40
Pianta del teatro di Erode Attico. (Ricostruzione di Tuckermann) . . . . . » 63
Facciata del teatro di Erode Attico. (Ricostruzione di Tuckermann) . . . . . » 64
Spaccato del teatro di Erode Attico. (Ricostruzione di Tuckermann) . . . . . » 65
Pianta del teatro di Pireo . . . . . . » 67
Pianta del teatro di Epidauro. . . . . . » 70
Teatro di Epidauro . . . . » 71
Il teatro di Magnesia al tempo romano . » 74

Pianta del Teatro di Aspendo. . . . . . pag. 77
Veduta del teatro di Aspendo. . . . . . » 78
Pianta del teatro di Pompeo in Roma . . » 80
Teatro di Verona (La Cavea) . . . . . . » 83
Teatro di Verona. (La parte occidentale della Cavea) . . . . » 84
Teatro di Marcello in Roma . . . . . . » 85
Teatro d'Orange. (Ricostruzione di Caristic) » 87
Teatro di Verona. (La Cavea dal lato orientale) » 88
Teatro di Verona. (Scalone dal lato orientale) » 89
Teatro di Verona. (Scalone occidentale d'accesso al secondo diazoma) . . . » 90
Tripodi . . . . » 119
Monumento coregico (χορηγικός) di Lisicrate in Atene . . . . » 120
Maschere . . . . » 151
Maschera . . . . » 152
Maschera . . . . » 153
Maschera . . . . » 154

PREFAZIONE

In questo breve manuale ci proponiamo di discorrere del teatro antico greco e romano, e degli spettacoli scenici che in esso avevano luogo considerati nelle forme esteriori e nelle modalità della rappresentazione, indipendentemente dai loro meriti intrinseci letterari ed artistici, l'esposizione e lo studio de' quali spettano alla storia della letteratura.

Le notizie intorno alle rappresentazioni teatrali degli antichi greci e romani possono attingersi a parecchie fonti diverse. Già i dotti antichi molto ne scrissero. Primo fra tutti Aristotele, il quale, come in ogni altro campo di ricerche erudite, così anche in questo, aprì la via e fu di esempio agli studiosi de' secoli successivi. Egli, oltre ad avere con mirabile acume indagato le ragioni estetiche e le intime leggi de' componimenti dramatici nella sua *Arte poetica* (Ποιητικὴ τέχνη), della quale a noi, pur troppo

non giunse che una piccola parte, raccolse pure e ordinò in un'opera speciale detta *Didascalie* (Διδασκαλίαι) le notizie relative alle rappresentazioni che si erano date, fino a' tempi suoi, nel teatro d'Atene. Era una specie di cronaca teatrale, ov'erano registrati i titoli de' drami, i nomi di chi gli aveva messi in scena, de' poeti che gli avevano composti, probabilmente anche degli attori, con altre notizie riguardanti i concorsi dramatici. Giacchè, ne' secoli quinto e quarto avanti Cristo, le tragedie e le comedie sui teatri d'Atene, e fors'anche su quelli d'altre città, erano presentate in forma di concorso con premi. Di tali concorsi venivano tenuti, necessariamente, appositi registri, che erano conservati nell'archivio del Teatro o in quello dell'Arconte Re, il magistrato a cui era affidata la suprema direzione degli spettacoli teatrali. Da questi registri appunto, (che erano detti *Didascalie* dalla frase διδάσκειν δρᾶμα, *fabulam docere*) ricavò Aristotele i materiali e trasse il titolo per l'opera sua.

L'esempio del maestro fu seguito dai discepoli; molti di questi, fra quali Dicearco, scrissero di cose teatrali, e di rappresentazioni sceniche, e ne scrissero poi, più o meno di proposito, i dotti grammatici delle celebri scuole di Alessandria e di Pergamo.

Anche in Roma, tosto che gli spettacoli teatrali, sull'esempio della Grecia, vi furono importati, v' ebbero scrittori che ne trattarono teoricamente, primo fra essi M. Terenzio Varrone Reatino, vissuto al tempo di Pompeo, di cui fu fervido fautore, dottissimo fra i dotti del suo secolo.

Si venne così formando una ricca e svariata letteratura intorno al teatro e a tutto ciò che aveva attinenza cogli spettacoli scenici, considerati sotto tutti i loro diversi aspetti. Ma pur troppo tutta codesta letteratura e greca e latina andò perduta per noi; nessun' opera che tratti espressamente del teatro ci giunse, salvata dal grande naufragio che tanta parte travolse delle antiche letterature classiche.

Abbiamo bensì due opere, di diverso valore e di diversa natura, una latina l'altra greca, nelle quali è discorso con sufficiente estensione e degli edifici teatrali e degli spettacoli scenici, dando a noi in proposito preziose ed interessanti notizie.

M. Vitruvio Pollione, vissuto in Roma al tempo di Giulio Cesare e di Augusto, scrisse verso il 738 e il 741 dalla fondazione della città, ossia tra il sedici e il tredici avanti Cristo un'opera magistrale in dieci libri intorno all'architettura (*De Architectura*) e in questa egli

dedica gran parte del libro quinto a descrivere le norme dietro le quali erano stati, o avrebbero dovuto essere costruiti, i teatri di tipo greco e i teatri di tipo romano.

Più tardi *Giulio Polluce*, egiziano di nascita (di Naucrati) ma vissuto in Atene al tempo dell' imperatore Commodo (180-193 d. G. C.) in un'opera lessicale, scritta in greco, che ha per titolo *Onomastico* (Ὀνομάστικον) tratta, nel quarto libro, diffusamente del teatro. Egli parla della forma e delle dimensioni de' teatri, delle varie loro parti, dei loro meccanismi, delle rappresentazioni teatrali, del coro e de' coristi, dei canti, delle danze loro, degli attori, del loro vestiario, delle maschere, di molte altre cose relative agli spettacoli scenici.

A queste due fonti, ricche e preziose, noi possiamo attingere abbondantemente; ed altre notizie possiamo inoltre ricavare da vari scrittori e greci e latini, che incidentalmente parlano del teatro, come ad esempio, da Luciano. Ma sopratutto utili ci sono i commentari apposti alle opere de' tragici e de' comici greci e latini, agli Argomenti (ὑπόθεσις) premessi ai singoli drami, poichè le notizie ch'essi contengono sono non di rado tratte da autorevoli scritti di dotti grammatici del miglior tempo, di cui le opere andarono perdute.

Le tragedie e le comedie greche e latine a noi giunte, se non ci danno notizie dirette e precise intorno al modo ond'erano rappresentate in teatro, ci forniscono tuttavia esse pure alle volte accenni sufficienti per poter fare qualche deduzione, sia intorno a ciò che la scena raffigurava, sia alla presenza e alla disposizione di oggetti che in essa v' erano, sia intorno a meccanismi che erano necessari perchè la rappresentazione potesse riuscire evidente.

Fonte preziosa sono le antiche iscrizioni sceniche, il cui numero in questi ultimi tempi si è notevolmente, per nuove scoperte, accresciuto.

Era invalso in Atene l'uso, e da Atene si era poi diffuso in molte altre città del mondo greco, che il vincitore di un concorso dramatico, dedicasse al Dio Dioniso, il premio ottenuto, il quale, per lo più, consisteva in un tripode di metallo. Questi tripodi egli poneva alla vista del pubblico, o presso al tempio del Dio, o presso al teatro o lungo la via che a questo conduceva, e che perciò in Atene era detta la via tripodi; e sul tripode stesso, o sulla colonnetta o base su, cui poggiava, faceva scolpire una breve iscrizione col nome suo, co' nomi dei poeti che avevano preso parte al concorso e coi titoli de' drami da loro presentati, col nome dell'Arconte, il che equivaleva a ciò che

per noi è la data, sotto il quale il concorso aveva avuto luogo, e alle volte anche i nomi degli attori e altre notizie relative alla rappresentazione. Più tardi ne' teatri si posero pure iscrizioni con lunghe liste di titoli di drami rappresentati e di poeti compositori e di concorsi e vittorie dramatiche. Da tali iscrizioni appunto già gli antichi dotti avevano ricavato molte notizie per le opere loro, che scrissero intorno a cose teatrali, e queste iscrizioni in parte a noi conservate, ancora oggidì possono essere documenti preziosi e fonti di interessanti indicazioni per le ricerche nostre.

Oltre alle fonti scritte, sono importanti assai per noi e istruttive le pitture e le sculture antiche che rappresentano scene teatrali. Ne troviamo frequenti sulle pareti di antichi edifici, o in pavimenti a mosaico, o in vasi di varie dimensioni e forme, scoperti sopratutto nelle città della Campania soggette alle eruzioni del Vesuvio; ne troviamo su terrecotte e sarcofagi del tempo imperiale, ne troviamo impresse su medaglie e monete, ne troviamo miniate, come illustrazioni a manoscritti, notevole fra questi un manoscritto delle comedie di Terenzio. Queste fonti non scritte sono certamente da usare con molte cautele, e prudenti precauzioni per non cadere in affrettate deduzioni e troppo

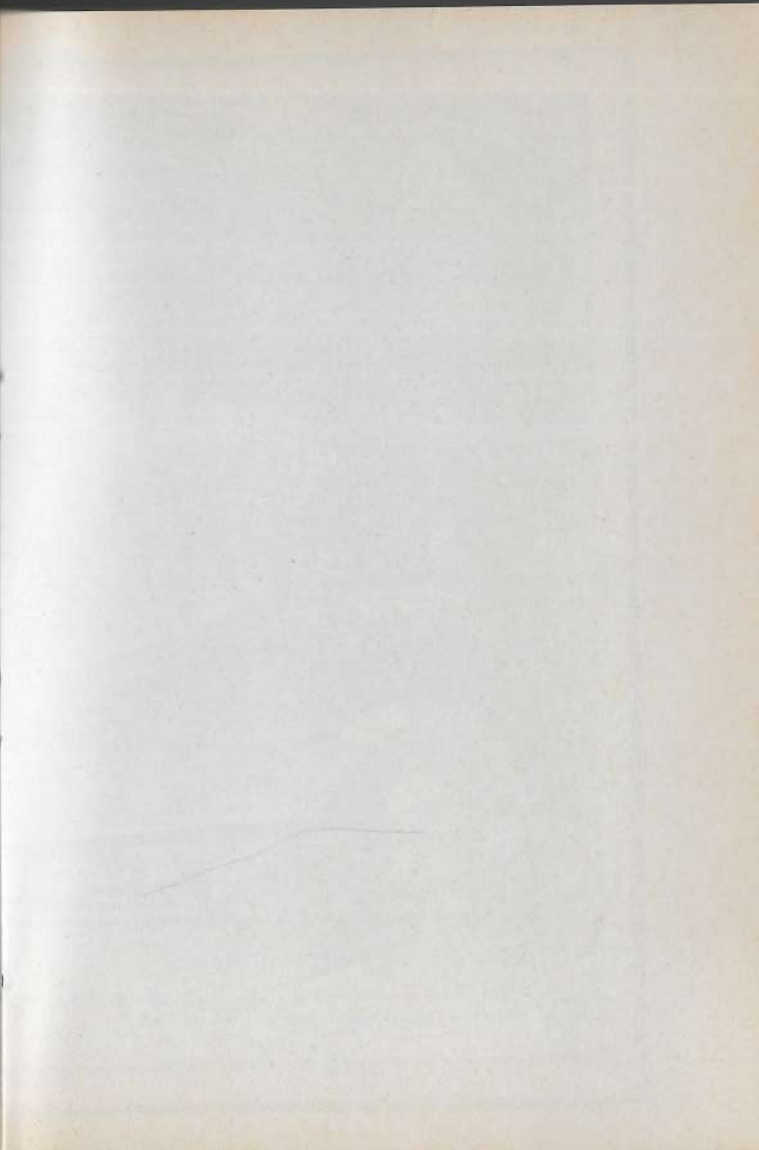
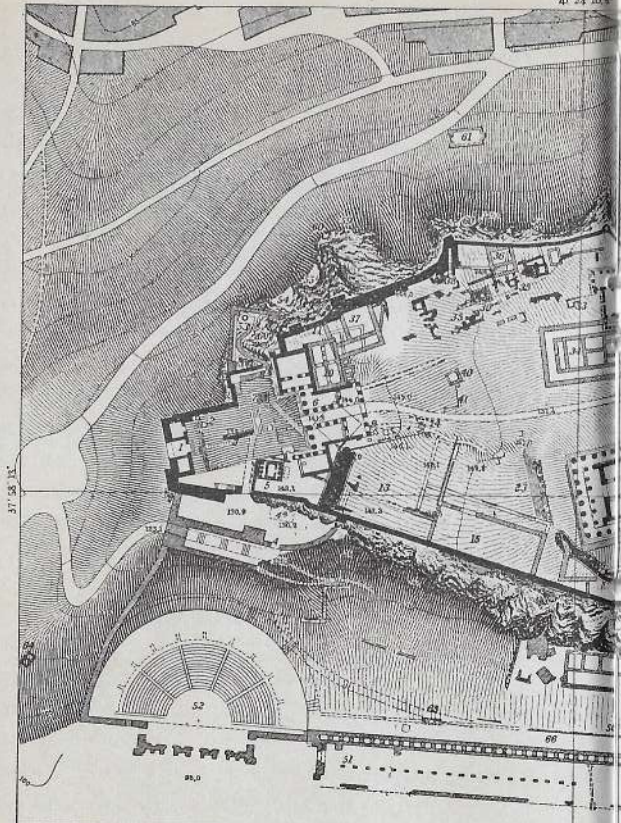
arbitrarie interpretazioni, ma come sussidio e controllo a ciò che da altre fonti possiamo venire a conoscere hanno senza dubbio notevole importanza.

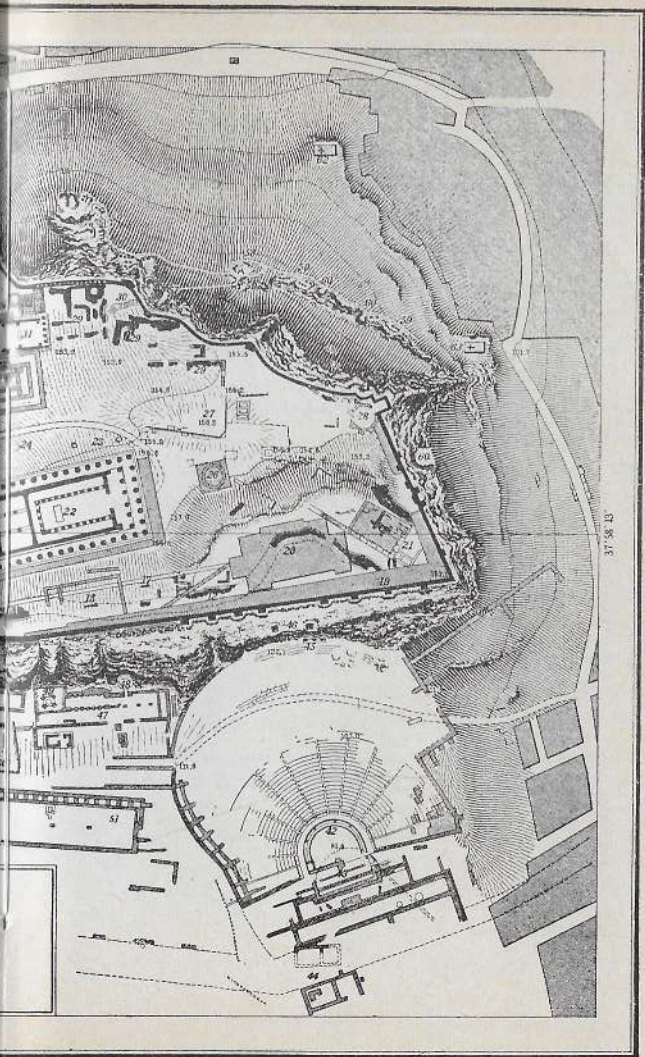
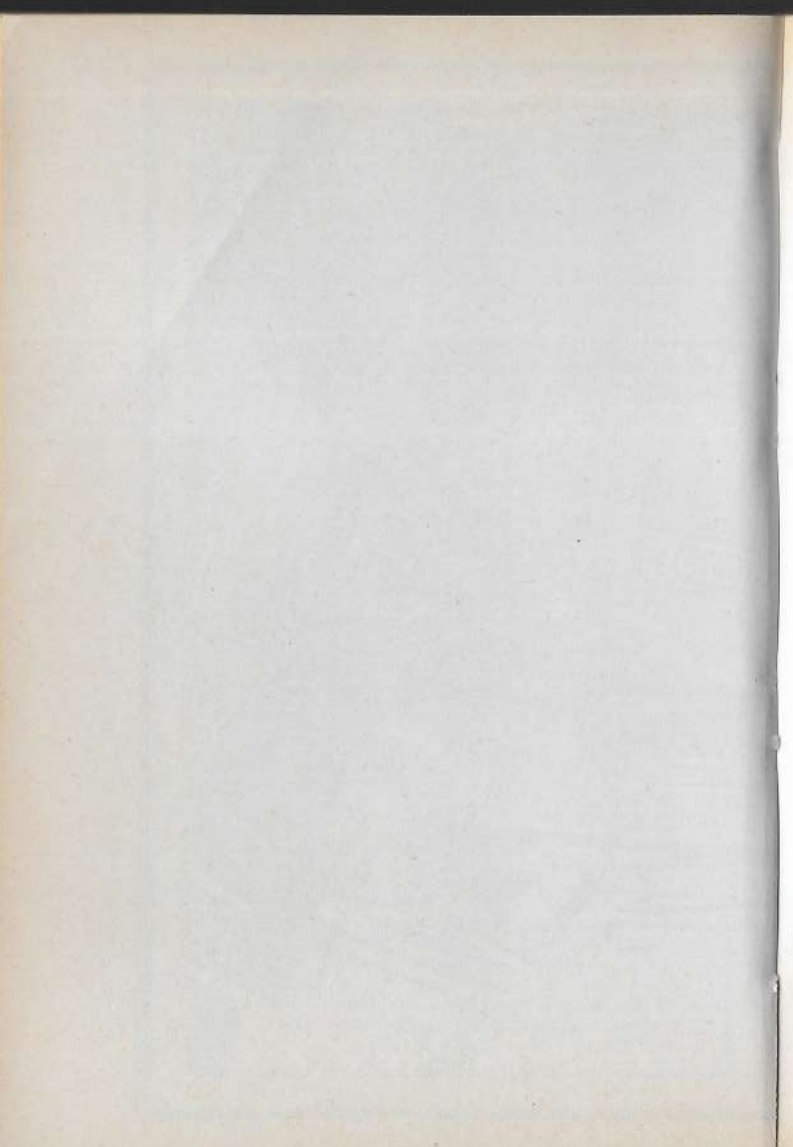
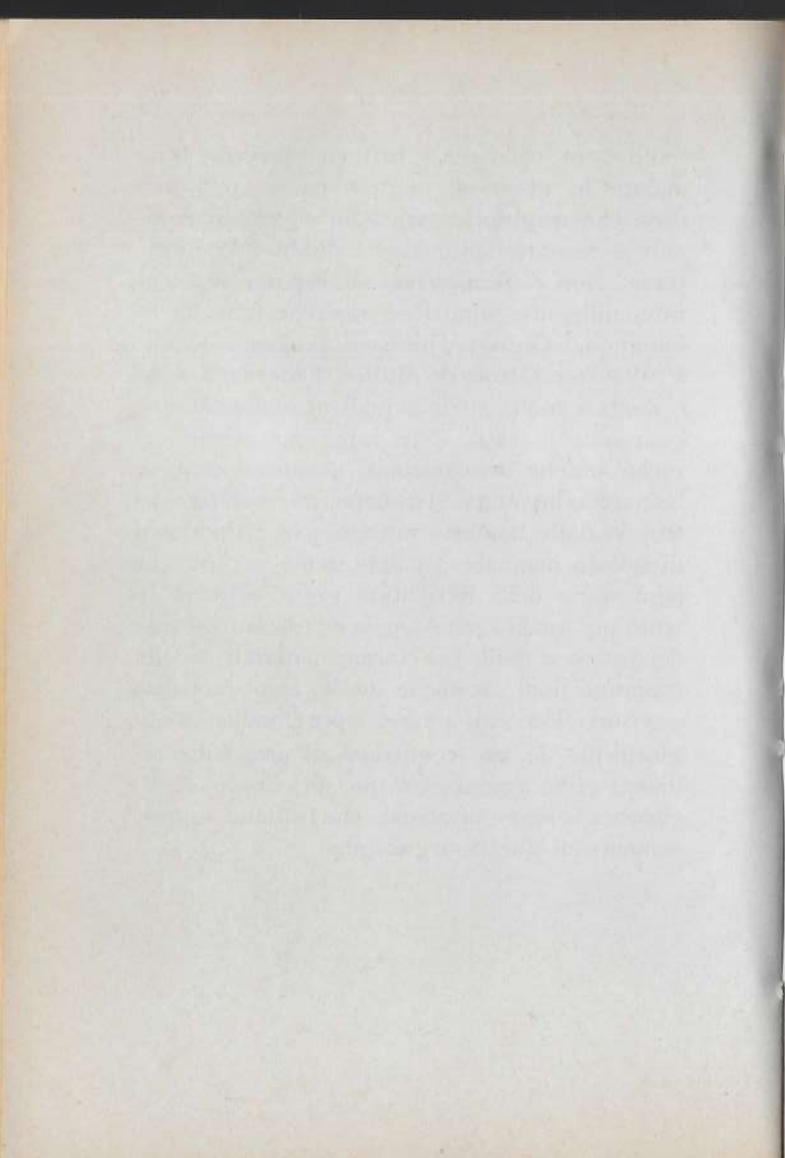
Importanza assai maggiore per la conoscenza della costruzione del teatro antico, hanno naturalmente i resti di antichi teatri, che ancora oggi si conservano numerosi quasi in ogni parte dell'antico mondo greco e romano. In questi ultimi decenni archeologhi tedeschi, inglesi, francesi ed anche italiani si dedicarono con mirabile fervore a scoprire e mettere in luce i ruderi degli edifici teatrali, che il lento lavoro de' secoli, fra l'apatia indifferente degli uomini, aveva ruinato, guasto e sotterrato; a riprodurli graficamente, a illustrarli con diligente accuratezza.

Da tali esumazioni e ricerche le nostre cognizioni intorno agli antichi teatri acquistarono una assai maggiore compiutezza e precisione che prima non avessero. Interessanti sopratutto e molto istruttivi furono gli scavi e gli studi fatti intorno al teatro di Dioniso in Atene, e intorno alle rovine del teatro di Epidauro, nel Peloponneso, il quale dagli antichi era reputato il più bello e perfetto fra tutti i teatri greci; non che, pei teatri di tipo romano, gli scavi e gli studi sul teatro di Aspendo nella

Panfilia, su quello di Orange (*Arausio*) nella Francia meridionale, su quello di Verona in Italia.

Tuttavia siamo ben lontani ancora dall'avere intorno alle rappresentazioni e agli usi teatrali degli antichi greci e romani cognizioni così ampie e sicure quali desidereremmo di possedere. Molte questioni rimangono ancora e rimaranno forse per sempre insolute. Impossibile sopratutto ci riesce seguire, attraverso la successione de' secoli, le fasi successive, lo svolgimento, le trasformazioni dell'arte teatrale dalla prima sua origine, in sulla fine del sesto secolo a. G. C., fino al suo spegnersi nel quarto o quinto secolo dopo Cristo. Di questo lungo spazio, di quasi dieci secoli, noi non abbiamo cognizione abbastanza particolareggiata e sicura che pei secoli quinto e quarto a. Cristo, e per la sola città di Atene; per tutto il resto del mondo greco e del mondo romano, e pei secoli posteriori ai tempi alessandrini le nostre cognizioni sono quanto mai scarse, incerte, e piene di lacune.

I dotti filologi e archeologi moderni dedicarono cure speciali e diligentissime anche a questo come ad ogni altro campo degli studii riguardanti l'antichità classica e la vita de' greci e de'romani, e molta nuova luce vi portarono,

ACROPOLI DI ATENE.

(A destra di chi guarda sono le rovine del Teatro di Dioniso, a sinistra l' Odeion, ossia Teatro di Ercole Attico).

molti punti chiarirono ; tuttavia numerose sono ancora le questioni controverse — può ben dirsi che maggiori assai delle affermazioni sicure e incontestabili siano i dubbi e le incertezze. Non ci fermeremo ad esporre le accurate, diligenti, minuziose ricerche fatte da filologi quali Gofredo Hermann, Augusto Boekh, F. Welcker, Ottofredo Müller, Federico Ritschl e molti e molti altri, i quali nessun punto riguardante il teatro e le rappresentazioni sceniche antiche trascurarono, nessuna questione lasciarono intentata. Il discorrerne esorbiterebbe troppo dalle modeste intenzioni e proporzioni di questo manuale. Ci limiteremo a dire, che ogni storia della letteratura greca e latina, e tanto più quanto più è ampia ed estesa, discorre del teatro e delle sue forme materiali e delle rapprentazioni sceniche nelle loro modalità esteriori. Per chi amasse approfondire maggiormente le sue cognizioni in proposito crediamo utile aggiungere qui un elenco di alcune fra le opere principali che trattano espressamente di questo argomento.

BIBLIOGRAFIA

SCHNEIDER CARL WILHELM, *Das Attische Theaterwesen,* Weimar, 1835.

GEPPERT C. E., *Die altgriechische Bühne*, Leipzig, 1843.

STRACK, *Theatergebäude,* Postdam, 1849.

WIESELER FR., *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens*, Göttingen, 1851.

È suo anche l'articolo: *Das griechische Theater*, nella *Allgemeine Encyklopädie* ecc. di ERSCH und GRUBER.

SCHOENBORN AUGUST, *Die Skene der Hellenen,* Leipzig, 1856.

LOHDE L., *Die Skene der Alten*, Berlin, 1860.

SOMMERBRODT, *Scaenica*, Berlin, 1876.

HOEPKEN J., *De theatro attico saeculi ante Chr. quinti*, 1884.

OEMICHEN GUSTAV, *Griechische Theaterbau nach Vitruv und den Ueberresten,* mit fünf Figuren. Berlin, Weidmann, 1886.

È dell'OEMICHEN, anche il volume che tratta *Das Bühnenwesen der Griechen und Römer*, nell'*Handbuch der Klassischen Altertums-wissenschaft*

di IWAN MÜLLER, München, 1890 (Volume V, 3ª parte).

MÜLLER ALBERT, *Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer*, Freiburg, 1886.

Dello stesso MÜLLER è un articolo: *Das Bühnenwesen in der Zeit von Constantin der Grosse bis Justinian*, nei *Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur und Pädagogik*, del 1909, pag. 36-55.

WILAMOWITZ-MÖLLENDORF V. ULRICH, *Die Bühne des Aeschylus*. nell'HERMES, vol. XXI, pag. 579 segg.

MARQUARDT J., *Römische Staatsaltertümer* ecc. nel vol. III, 1885, 2ª ediz. nel capitolo ove tratta dei *Scenische Spiele*.

DURM J., *Baukunst der Griechen* e *Baukunst der Römer* parla a lungo anche de' teatri, con belle illustrazioni.

NAVARRE OCTAVE, *Dionysos, Étude sur l'organisation matérielle du théatre Athenien*, Paris, 1895.

BETHE ERICH, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum* — Untersuchungen über die Entwickelung des Dramas, der Bühne, des Theaters. Leipzig, Hirzel, 1896.

DÖRPFELD WILHELM und REISCH EMIL, *Das griechische Theater* — Beiträge zur Geschichte des Dyonisos-Theater in Athen und anderer griechischer Theater — Mit XII Tafeln und 99 Abbildungen im Text., Athen, 1906.

Vedi inoltre:

BAUMEISTER, *Denkmäler des klassischen Altertums* zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte, Lexikalisch bearbeitet. München-Leipzig, Oldenburg 3 vol., 1885, 1887, 1888 (v. gli articoli: *Lustspiel*, *Satyrdrama*, *Theatergebäude*, *Theatervorstellungen*, *Tragedie* ecc. con molte e belle figure illustrative).

ROSCHER W. H., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1890.

(È ancora in corso di stampa).

GUHL und KONER, *Das Leben der Griechen und Römer;* tradotta in italiano da C. GIUSSANI e pubblicata dal *Loescher* a Torino più volte. Inoltre può dirsi che d'ogni singolo teatro antico vi siano illustrazioni speciali; così p. e.:

CARISTIE A., *Les monuments antiques à Orange, Arc de triomph et Théâtre*, Paris, 1856.

DUMON V., *Le théâtre de Polyclète*, Paris, 1889.

RICCI SERAFINO, Il teatro di Verona.

a) — **Per le feste Dionisiache:**

MOMMSEN AUGUST, *Feste der Stadt Athen in Altertum*, Leipzig, Teubner, 1898. (*Delle Dionisie rurali*, a pag. 349; delle *Lenee* a pag. 372; delle *Dionisie urbane*, pag. 428-448).

b) — **Per le Coregie:**

BRINCK, *Inscriptiones græcæ ad Choregiam pertinentes*. Dissert. Hallenses, VII, p. 73.

c) — **Per le rappresentazioni tragiche:**

WEIL HENRI, *Ueber die Formen des Eintritts und Abzugs des Chors bei den verschiedenen Dichtern* (nel *Journal des Savants*, del 1896).

KIRCHHOFF CHRISTIAN, *Dramatische Orchestik der Hellenen*, Leipzig, Teubner, 1899.

d) — **Per la Parabasi:**

HORNUNG, *De partibus comœdiarum græcorum*, Berolini, Dissert., 1861.

AGTHE C., *Die Parabase und die Zwischenakte der alten Attische Komödie*, Altona, 1866, e Appendice 1868.

ZIELINSKI M., *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, 1885.

e) — **Pel drama satirico:**

MANCINI AUGUSTO, *Il drama satirico greco* (*Annali della R. Scuola Norm. Super. di Pisa*, Vol. XI, 1896).

LEVI LIONELLO, *Intorno al drama satirico*, Padova 1908. (Dalla *Rivista di storia antica*, Vol. XII).

f) — **Del Mimo:**

REICH HERMANN, *Der Mimus;* Ein litterarentwickelungs - geschichtlicher Versuch, Berlin, Weidmann, 1903. (Vol. I, *Theorie des Mimus ;* Vol. II, *Entwickelungsgeschichte*).

CAPITOLO I.

Il primo teatro.

§ 1. *Origine delle rappresentazioni dramatiche.* — Nel piano che si stendeva a sud-est dell'Acropoli di Atene, ov'era il tempio dedicato a Dioniso Liberatore, (Διόνυσος ἐλευθερεύς) ossia a Bacco (Βαχχος) avevano luogo i sacrifici, i riti sacri, le processioni e gli spettacoli ond'erano celebrate le feste ricorrenti periodicamente in onore del Dio. Fra gli spettacoli più graditi al popolo, pei quali esso mostrava maggiore interesse e intorno a' quali si affollava più denso e curioso, erano i cori detti Ditirambi (Διθύραμβος), cantati da cinquanta coristi (χορευταί), appositamente istruiti per l'occasione solenne della festa e diretti da un capo-coro (ὁ ἐξάρχων χοροῦ, ovvero ἡγεμὼν χοροῦ). Nel cantare questi inni bacchici i coristi si disponevano in circolo intorno all'altare, detto *Timéle* (θυμέλη) che sorgeva entro il terreno sacro (τέμενος)

dedicato al Dio, intorno o innanzi al tempio suo. I cori ditirambici furono perciò detti *Cori ciclici* (κύκλιοι χοροί), ossia circolari o rotondi, dalla disposizione appunto de' cantori, in mezzo a' quali stava il direttore del canto. V'erano cori di giovanetti e cori d'uomini adulti; il canto era accompagnato dal suono del flauto (αὐλός) e, non di rado, da movimenti ritmici o danze, più o meno spiegate, dei coristi stessi. Il popolo ad ascoltarli si addensava tutto attorno attorno riempiendo la piazza e le prime pendici dell' Acropoli vicina, donde naturalmente meglio poteva vedere e meglio udire il coro.

Da questi cori ditirambici nacque, secondo l'affermazione esplicita di Aristotile e di altri antichi scrittori, il drama e più precisamente la tragedia. Ma in qual modo ciò sia propriamente avvenuto non ci è detto, e noi dobbiamo imaginarlo, congetturando su le poche e non sempre chiare notizie e sulle brevi dichiarazioni che ce ne lasciarono gli antichi grammatici e commentatori.

La tragedia greca, nella sua forma primitiva e classica, rassomigliava assai più al nostro drama lirico, o, come più comunemente suol dirsi, all'*Opera in musica*, che non alla tragedia nostra; appunto perchè essa si venne svolgendo da un canto lirico corale.

Che cosa fosse realmente il Ditirambo, sia nella sua forma metrica sia nel suo contenuto, al tempo nel quale da esso si venne svolgendo la tragedia noi non sappiamo, chè nessun esempio ce n' è pervenuto.

Abbiamo bensì, scoperta recente e per più rispetti interessantissima, i ditirambi di Bacchilide, che un lacero papiro ritrovato presso una mummia egiziana, da venti e più secoli rinchiusa nell'oscuro suo sarcofago, riportò, pochi anni or sono, alla luce del sole e alla ammirazione dei dotti e di quanti apprezzano le grazie schiette ed ingenue della poesia greca.

Questi ditirambi contengono tutti il racconto in forma lirica, or più or meno svolto e particolareggiato, di qualche mito o di leggende eroiche, cantato dall'intero coro.

Nel racconto l'elemento dramatico, il dialogo, vale a dire, fatto in forma diretta, fra due interlocutori vi ha una parte notevole. In quello, ad esempio, che ha per titolo *I giovanetti*, ('Ηίθεοι), che è il XVII della raccolta, il poeta narra di Minosse, che da Atene conduceva, attraverso al mare Egeo, sulla nave dalla bruna prora, gli splendidi sette giovanetti e le sette vergini fanciulle che Atene doveva mandare in tributo, vittime infelici, al Minotauro, in Creta. Fra questi v'era il giovane Teseo, il

quale indignato perchè il barbaro re aveva osato accarezzare la guancia ad una di quelle donzelle, corrucciato arditamente lo investe e gli grida: « Frena o potente figlio di Giove le tue voglie insane; che se tu sei figlio del sommo re degli Dei, anch'io sono figliuolo di un Dio, avendomi generato la bellissima fra le Nereidi, la figlia di Piteo, accostatasi al dio del mare, Poseidone. Qualunque sia per essere la sorte che ora mi è riservata io la subirò, ma tu trattieni la tua proterva audacia, che altrimenti dovrai venire alle mani con me e provare quale dei due più valga ». Ironico e altiero a lui risponde Minosse: « Se è vero che tu sei figlio del Dio Poseidone, come davvero io sono figliuolo di Giove, danne una prova, e balza ora nel mare e scendi ne' profondi suoi gorghi a riportarvi questo lucente anello che io vi getto ».

La scena altamente dramatica si svolge con tale vivacità ed evidenza che più che a un racconto fatto dal poeta pare d'assistere ad una vera rappresentazione di persone presenti.

Più spiccato ancora è l'elemento dramatico in un altro ditirambo del poeta, nel XVIII, che ha per titolo *Teseo* (Θησεύς). In questo il capocoro rappresenta il vecchio re d'Atene, Egeo, che si mostra pensieroso e preoccupato l'animo da qualche grave cura. Il Coro, il quale figura

d'essere il popolo d'Atene che gli sta d'intorno si rivolge a lui direttamente e gli chiede:

« Oh re della sacra Atene, figlio di Pandione « e di Creusa, qual suono mai di tromba guer- « riera si diffuse per la nostra terra? qual duce « straniero minaccia i nostri confini? Forse pre- « doni forestieri ci rapiscono il gregge e i pa- « stori? O quale altra cura ti rende così pen- « sieroso? parla, chè tutta la gioventù ate- « niese, se altra mai, sorgerà in armi al tuo « comando ».

E il re risponde:

« Giunse or ora dall'Itsmo di Corinto un « araldo che narra sorprendenti prodezze di un « ignoto giovinetto eroe. Egli uccise già il su- « perbo gigante Sini, figlio del Dio Poseidone, « e uccise il terribile cignale che infestava le « selve della Megaride, e lo scelerato Scirone, « che incrudeliva contro i viandanti del suo « paese, e superò e vinse il gigante Procuste. « Chi sia e a che tenda il prode giovinetto io « ignoro e ne sono impensierito ».

E il coro ripiglia:

« Com' è questo bravo? di quale nazione è « egli? Viene solo od è accompagnato da altri? « Forse egli è inviato da un Dio a liberare il « paese dai mostri e dai perversi che lo infe- « stano. Col tempo lo sapremo ».

E il re di nuovo:

« Egli ha con sè due soli compagni; sulle « splendide spalle porta un lucente brando; « tiene in mano due ben lisci giavellotti; un « elmetto ad uso Lacone gli copre il capo e « una rozza tunica Tessala il petto; un lampo « di fuoco vulcanico gli brilla negli occhi e « l'aspetto marziale ben lo mostra nato alla « guerra e alla vittoria. Dicono che ora egli « muova alla volta d'Atene ».

Sono quattro strofe, cantate alternatamente due dal Coro intero e due dal capo-coro. Il poeta non mette alcuna parola di suo, non dice nemmeno, come qui si è fatto nella traduzione, quando l'uno e quando l'altro degli interlocutori chieda e risponda. Immaginiamo ora che nell'abbigliamento o in altri segni esterni il il capo-coro rappresenti l'antico re Egeo, e i coristi l'antico popolo, ovvero il Senato di Atene, e il coro lirico si trasformerà senz'altro in azione dramatica.

Quando Bacchilide, che fiorì nei primi decenni del quinto secolo a. G. C., compose questo ditirambo, il drama greco era già nato, e forse Eschilo aveva già fatto rappresentare alcuna delle sue prime tragedie. Potrebbe darsi quindi che il poeta lirico avesse un po' modellato sulla forma del drama il proprio com-

ponimento. Non possiamo con tutta sicurezza affermare che la forma primitiva del ditirambo fosse quale ci è presentata nei ditirambi di Bacchilide; ma non possiamo nemmeno affermare il contrario. V' hanno bensì buoni argomenti per credere che il gentile poeta di Ceo, il nipote di Simonide, si attenesse abbastanza fedelmente al tipo originario di tale specie di componimenti lirici, fatti in onore di Bacco, sia perchè egli non fu punto genio molto originale e innovatore, sia perchè sappiamo che la trasformazione radicale del ditirambo, quale lo vediamo più tardi, avvenne molto tempo dopo di lui, all'età di Euripide, sia perchè, non essendo egli vissuto in Atene, non doveva sentire molto viva e immediata l'influenza del nuovo drama, pure allora sorto, sull'arte propria. Certo è ad ogni modo che ricchi germi dramatici dovettero essere fino da' suoi primordi nel coro lirico dal quale nacque la tragedia.

Il ditirambo era cantato a voce spiegata tutto intero sia dal coro sia dal capo-coro, ed era componimento esclusivamente e del tutto lirico. Ma il giorno in cui un poeta di genio,

nella seconda metà del secolo sesto a. G. C. ottenne in Atene di poter rappresentare una forma di ditirambo alquanto diversa da quella usuale, facendo che il capo-coro rappresentasse, assecondato da' suoi coristi, un personaggio imaginario, e aggiungendo ad esso un attore, che ne rappresentasse un altro e potesse sostenere direttamente il dialogo con questo, o con tutto intero il coro, quel giorno il drama era nato.

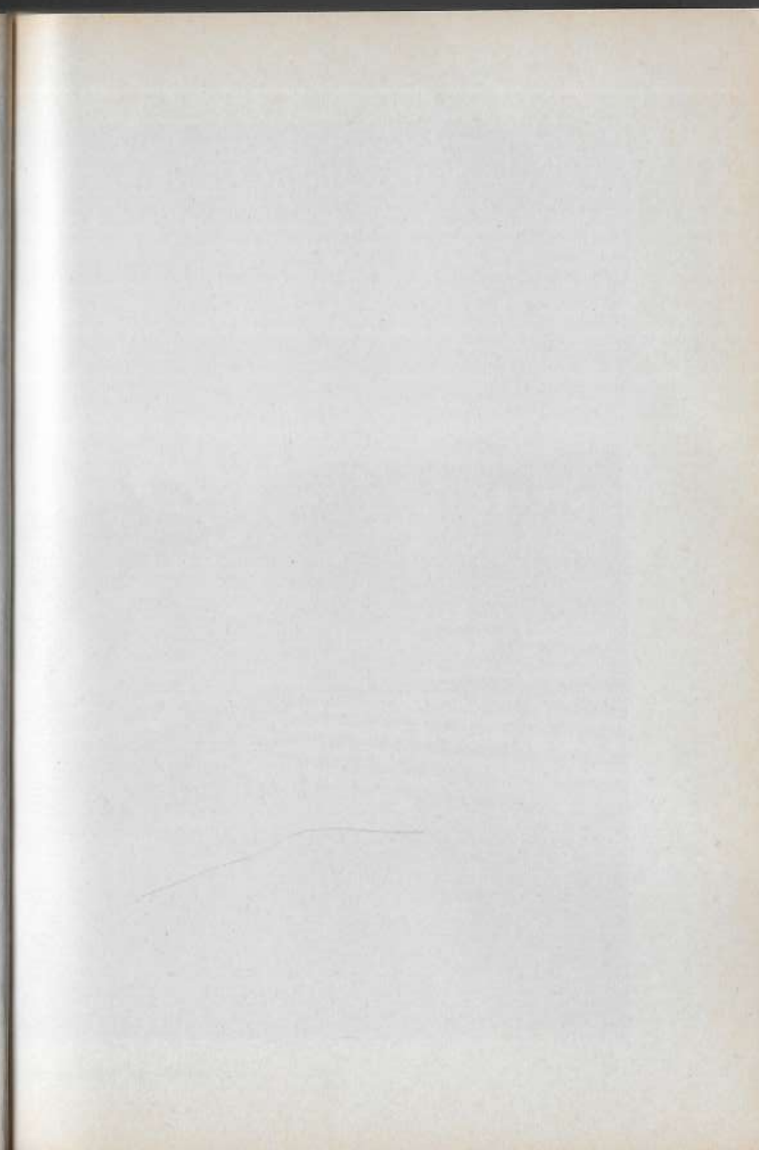
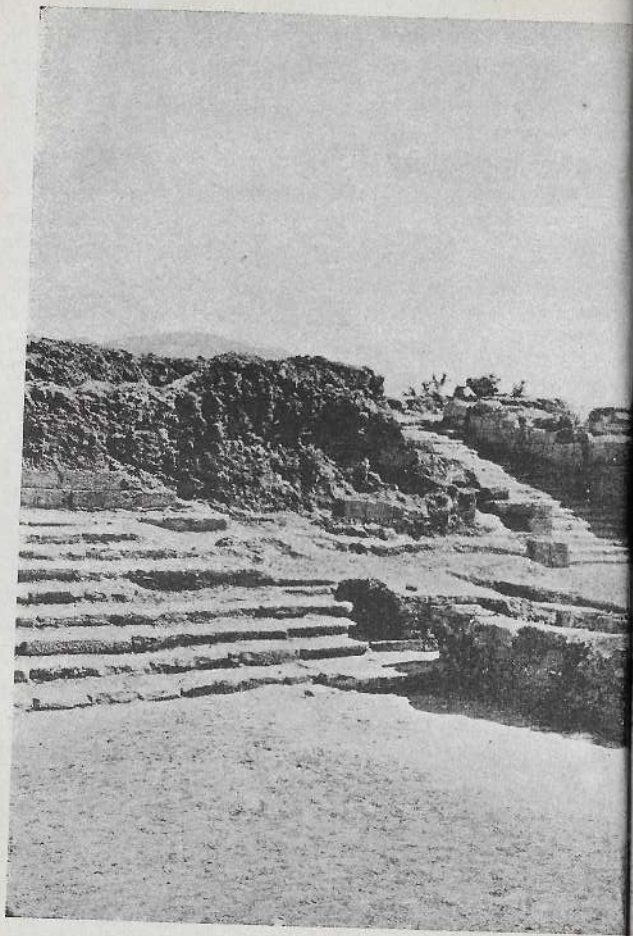
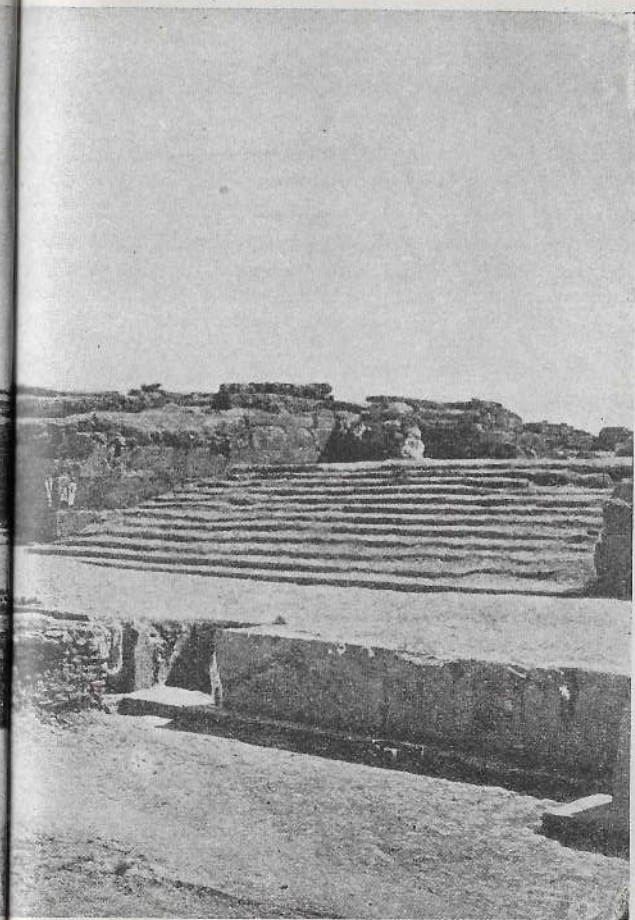
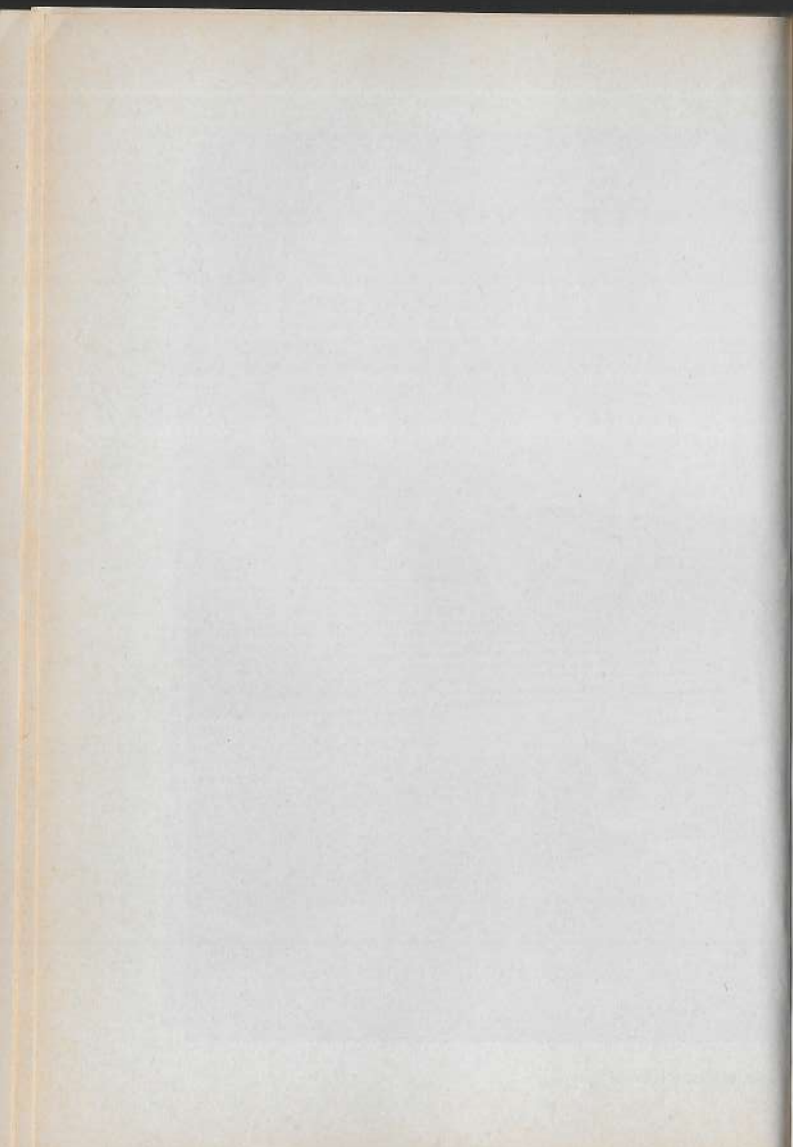
Questo poeta geniale, primo creatore del drama, fu, secondo gli antichi scrittori, *Tespi* o *Tespide* (Θέσπις, gen. Θέσπιδος) d'Icaria, piccolo demo dell'Attica, vissuto al tempo di Pisistrato. Il suo primo drama fu rappresentato verso il 536 o il 534 a. G. C. De' drami di lui nulla si è conservato, ad eccezione de' titoli, nè quali fossero noi realmente sappiamo. La parte di gran lunga principale spettava senza dubbio al coro e al suo capo. L'attore non aveva che una parte secondaria, e il più delle volte probabilmente quella di raccontare o di descrivere, quale messo od araldo, qualche fatto leggendario, rispondendo alle interrogazioni del coro o del *corifeo*, che così ormai possiamo chiamare il capo-coro, come lo designarono, pei cori dramatici, gli antichi (χοριφαῖος). Che avvenisse così pare possa dedursi dal nome

stesso col quale i Greci designarono da principio l'attore dramatico, che dissero *ipocrita* (ὑποκριτής), vale a dire, nel dialetto jonico d'allora *risponditore* (da ὑποκρίνομαι = all'attico ἀποκρίνομαι *rispondere*). Supponiamo ad esempio che nel ditirambo or ora riportato di Bacchilide, invece di Egeo stesso che racconta ciò che gli venne riferito dall'araldo (κῆρυξ), fosse comparso l'attore vestito da araldo e avesse narrato più ampiamente e descritto, rispondendo alle angosciose domande del coro o del corifeo, le imprese audaci del giovinetto Teseo, e noi avremmo una tragedia sul tipo dei drami di Tespi, una specie di cantata lirica.

Nato così il drama esso ebbe rapido svolgimento in Atene per opera di altri poeti, di Pratina, di Cherilo, di Eschilo sopra tutti, e crebbe nelle due forme fondamentali della tragedia dapprima, della comedia, alquanto più tardi, nei modi che le storie della letteratura greca vengono delineando e che qui non ci riguardano. Il Coro che da principio teneva la parte principale, poichè i suoi canti lirici occupavano la maggior parte del componimento, andò mano mano sempre più restringendosi e sempre più disinteressandosi anche all'azione dramatica, mentre invece si veniva sempre più allargando la parte del dialogo affidata agli

attori, finchè a questa sola fu affidato tutto intero lo svolgimento complicato dell'azione scenica.

La tragedia diventò ben presto lo spettacolo più desiderato e più gradito del popolo nelle feste dionisiache in Atene e ne formò la parte più caratteristica e sontuosa.

§ 2. *Le feste dionisiache in Atene.* — Le feste annuali che si celebravano in onore di Dioniso erano quattro. Una di queste, che probabilmente era di tutte la più antica, non aveva luogo in città, ma bensì nei singoli *demi* (δῆμοι) dell'Attica, vale a dire nei villaggi, o, come noi diremmo, nei Comuni sparsi qua e là nell'Attica, i quali insieme colla città costituivano lo Stato (ἡ πόλις) ateniese. Erano detti perciò appunto *Dionisie rurali* (Διονύσια τὰ κατ' ἀγρούς) o campagnuole. Di esse poco o punto sappiamo. Erano feste campestri, assai modeste, che avevano luogo nel mese di Poseidone, corrispondente alla seconda metà del Dicembre e alla prima metà del Gennajo. Avevano carattere locale quasi privato; ed erano qua più qua meno importanti, solenni, sontuose secondo la grandezza, la ricchezza, l'importanza del demo in cui venivano celebrate. Così ad esempio nel Pireo, che era il porto principale di Atene, erano più splendide e grandiose che altrove,

Sala del palazzo di F

...(Phaistos) in Creta.

perchè ad esse accorrevano numerosi gli abitanti della vicina città, di cui il porto consideravasi parte, e la città stessa contribuiva in parte alla spesa necessaria.

In queste feste rurali, di carattere allegro ed orgiastico, o come noi potremmo dire, carnevalesco, pare avessero luogo, fino da tempi assai antichi, certe rappresentazioni mimiche satiriche, o rozze scene popolari moteggiatrici, dalle quali più tardi, quando la tragedia era già nata in Atene, e non senza qualche influenza di questa, si venne svolgendo la comedia attica, la quale trasportata poi anch'essa in città ed ammessa all'onore dei concorsi drammatici, ebbe il suo pieno sviluppo e raggiunse la sua perfezione con Cratino ed Aristofane. Ma troppo poco sappiamo in proposito per potere affermare alcun che di sicuro.

Le altre tre feste erano celebrate in Atene.

Le *Lenee* (τὰ Λήναια) nel mese Gamellione, rispondente alla seconda metà del nostro Gennaio e alla prima del Febbraio; — le *Antesterie* (τὰ 'Ανθεστήρια), nel mese Antesterione, dal quale esse prendevano il nome, tra il Febbraio ed il Marzo; e le *Grandi Dionisie* (Διονύσια τὰ μεγάλα) dette anche cittadine od urbane (τὰ ἐν ἄστει) nel mese Elafebolione, tra il Marzo e l'Aprile. Le feste Lenee prendevano il nome

dal tempio *Leneo* (τὸ Ληναιόν), dedicato esso pure al dio Dioniso, considerato più specialmente e festeggiato quale dio de' mosti (ληνός, ληνοί) e dei vini nuovi. In quale parte di Atene fosse questo tempio non sappiamo, se sulle rive dell' Elisso, come alcuni opinarono, o presso l'Acropoli, al pari del tempio di Dioniso Liberatore, come credettero altri. Solamente in queste feste Lenee e nelle Grandi Dionisiache avevano luogo rappresentazioni dramatiche. Pare anzi che al principio, al tempo appunto di Tespi, solamente nelle feste Lenee venissero rappresentate tragedie; ma più tardi, e sopratutto dopo che Pericle, verso il 472 diede una nuova organizzazione alle Grandi Dionisie, ne accrebbe assai l' importanza e lo sfarzo, e le rese poco meno grandiose e solenni delle feste Panatenee, le rappresentazioni teatrali presero anche in queste una parte importantissima, e ne formarono anzi lo spettacolo e l'ornamento più gradito al pubblico. Era questa la stagione in cui, all'aprirsi della primavera, ripigliava la navigazione, la quale nell' Egeo durante i mesi invernali restava quasi del tutto sospesa, e gli alleati d'Atene, sparsi nelle diverse isole, vi portavano i loro tributi, e gli ambasciatori degli altri Stati venivano a rinnovare le vec-

chie alleanze, o a stipulare nuovi trattati. In nessun'altra festa d'Atene v'era così grande affluenza di forestieri come in questa, convenuti da ogni demo dell'Attica, da ogni regione della Grecia. Perciò appunto esse acquistavano quasi il carattere di feste nazionali, e la conoscenza dei nuovi cori che vi venivano cantati, delle nuove tragedie o comedie che v'erano rappresentate si diffondeva per ciò rapidamente in tutto il paese.

Le Grandi Dionisie duravano parecchi giorni, non meno di sei. Incominciavano con sacrifici solenni e processioni (πομπαί) sontuose, nelle quali cori di carattere religioso erano cantati dal popolo. Seguivano poi, per due o tre giorni successivi, gare speciali, ossia concorsi con premi di cori ditirambici, cantati alcuni da fanciulli, altri da uomini adulti; a questi tenevano dietro per altri tre o quattro giorni rappresentazioni teatrali, di tragedie e di comedie, presentate queste pure, come meglio vedremo più tardi, in forma di pubblico concorso; e queste chiudevano splendidamente la lunga serie de' giorni festivi.

Al di fuori di questo tempo, nelle feste cioè Dionisie urbane, e nelle feste Lenee non v'erano spettacoli teatrali in Atene, e questi per pochi giorni soltanto. Tale uso durò in Atene per

tutto il secolo quinto e quarto avanti Cristo (500-300). Anche nelle altre città della Grecia, nelle quali ben presto, sull'esempio di Atene, vennero introdotte le rappresentazioni teatrali, sia riproducendo tragedie o comedie già date nei teatri di Atene, sia presentandone di nuove, esse non avevano luogo che in occasione di feste o solennità speciali. Avveniva presso a poco allora, ciò che oggidì pure avviene, quanto all'opera in musica nelle nostre città di provincia, nelle quali essa non è data che in certe stagioni dell'anno, e in occasione di qualche speciale festa solenne o fiera o sagra locale.

Le cose mutarono dopo le conquiste d'Alessandro, quando la civiltà e la coltura greca si diffusero su tutti i paesi dell'oriente, e più tardi quand'essa venne imitata in tutto il mondo romano. Le rappresentazioni sceniche allora, sciolte ormai interamente dal culto sacro di Dioniso, liberate dalla forma di concorso con premi, ebbero luogo ovunque in ogni tempo dell'anno, con maggiore o minore frequenza, secondo l'importanza e la ricchezza delle città in cui erano date, e nelle occasioni più diverse sia di feste di carattere religioso, sia di festeggiamenti di carattere profano, per trionfi, incoronazioni di principi od altro. Così ad esempio in Roma *ludi scenici* avevano luogo nelle

feste *Megalesie* che ricorrevano in Aprile, in onore della Gran Madre Frigia (ἡ μεγάλη), dal 590 al 194 a. G. C., e duravano parecchi giorni; *ludi scenici* v'erano pure nelle feste Apollinari (*ludi Apollinares*) introdotti nel 542 di Roma, corrispondente al 212 a. G. C.; così pure nelle feste della Plebe (*ludi plebeji*) che cadevano nel mese di Novembre, nelle feste Romane (*ludi romani*) in onore di Giove, nelle quali sappiamo che Livio Andronico, nel 514 di Roma (240 a. G. C.) fece rappresentare una tragedia e una sua comedia.

Ma noi ora non considereremo le condizioni e le norme delle rappresentazioni dramatiche in Atene che durante il tempo che corre dalla prima origine della tragedia fino, presso a poco, al tempo di Filippo di Macedonia e di Alessandro il Grande, dalla seconda metà del secolo sesto alla metà del quarto avanti Cristo.

§ 3. *Il primo teatro.* — Il popolo che assisteva, come abbiamo detto, ai Cori ditirambici o ciclici nella piazza, innanzi al tempio di Dioniso, presso l'Acropoli, si collocava per meglio vedere ed udire, tutto all'intorno del circolo de' cantori. In qualunque posto uno fosse vedeva quindi e udiva ugualmente bene. Ma quando nacque il drama per opera di Tespi, e in esso un attore doveva sostenere il dialogo

col capo-coro, o col coro intero, allora i coristi non poterono più conservare la loro disposizione in forma di circolo, ma dovettero necessariamente disporsi di fronte all'attore, col quale essi parlavano, o di fronte all'attore e al corifeo al cui dialogo essi assistevano. Si ebbe così tosto una prima differenza esteriore fra il ditirambo e il drama. Mentre in quello il corifeo stava nel mezzo del circolo de' coristi, in questo invece i cantori erano disposti su due o più file da una parte, volgendo la fronte al corifeo e all'attore che stavano loro davanti. Siccome poi l'attore doveva successivamente rappresentare nel drama parti diverse, se l'azione scenica si svolgeva, come era naturale, con più personaggi, ed egli doveva perciò abbigliarsi ogni volta diversamente per raffigurare un nuovo personaggio, così fu necessario procurargli il modo di poter cambiare vestito al di fuori degli sguardi del pubblico. Si pensò allora di porre provvisoriamente, durante la rappresentazione, di rimpetto al coro, una tenda di tela o d'altro, entro la quale l'attore potesse ritirarsi, dopo recitata una parte, per mutare vestito e uscirne poi per rappresentare la parte di un altro personaggio che entrasse nel drama. Questa povera e semplice *tenda* fu il nocciuolo dal quale

nacque in Atene il primo teatro, vale a dire *luogo di spettacoli*, che tale è appunto il significato in greco della parola *teatro* (θέατρον da θέαομαι, *spectare, osservare*). Il nome della tenda, che in greco è *scena* (σκηνή) rimase poi sempre e passò inalterato presso tutti i popoli colti moderni fino a giorni nostri per indicare il palco sul quale gli attori dramatici agiscono nella rappresentazione. Posta così la tenda era naturale che il popolo che assisteva allo spettacolo si disponesse sulla piazza diversamente da ciò che avveniva quando assisteva ai cori ciclici. Per poter vedere di fronte il corifeo e l'attore e udirne meglio le parole il popolo si collocava, non più intorno, ma tutto da una parte sola, di rimpetto ad essi e di rimpetto quindi alla tenda dalla quale l'attore usciva. E poichè la rappresentazione aveva luogo, come si è detto, nella piazza, che si stendeva alle falde dell'Acropoli e presso a queste, era naturale che il popolo si affollasse sopratutto sul pendio di esse, donde potesse da un punto elevato, veder meglio e meglio godere lo spettacolo. In tal modo egli aveva di fronte la tenda, o diremo ormai, la *scena*, innanzi alla quale parlavano e agivano il corifeo, e l'attore, e fra questi e il pubblico si disponevano i coristi, volgendo la fronte alla

tenda e le spalle, ovvero il fianco al pubblico. Nel luogo occupato dal coro sorgeva, stabile o provvisoria, la *timéle*, l'ara su cui si era sacrificato al dio. Era questa una specie di colonnetta quadrata che poggiava su una base più larga, elevata di due o tre gradini sul piano del suolo.

Ai cori ciclici, che avevano breve durata, il pubblico assisteva in piedi; ma per le rappresentazioni dramatiche, le quali richiedevano un tempo molto più lungo, sarebbe stata cosa molto incomoda e faticosa pei più il dovere stare fermi sui due piedi per molte e molte ore di seguito. Si pensò quindi di costruire panche o palchi in legno su quali gli spettatori potessero comodamente vedere. Questi naturalmente erano collocati di fronte alla scena, sulle pendici dell'Acropoli, e disposti in semicerchio. Finito lo spettacolo, panche, impalcati e tenda venivano levati e la piazza ritornava libera e sgombra come prima. Avveniva allora, quello che avviene oggidì in molte delle nostre piccole città o de' nostri villaggi, quando vi arrivi per pochi giorni qualche compagnia dramatica o di saltimbanchi, in occasione di sagre o di fiere, e non vi trovi un teatro stabile e chiuso per tenervi le sue rappresentazioni; o ciò che avviene anche nelle grandi

città in occasione delle feste carnevalesche o di cortei o d'altri spettacoli di corse di cavalli o d'altro genere di sport, che devono tenersi in luoghi aperti, quando, per comodo de' numerosi spettatori vengono eretti provvisori palchi di legno.

Racconta Suida che un giorno dell'Olimpiade 70ª, vale a dire fra gli anni 500 e 497 a. G. C., durante un concorso drammatico al quale si erano presentati i poeti tragici Pratina e Cherilo, ormai celebri in quel tempo, e il giovane Eschilo, che per la prima volta entrava in gara con loro, e faceva rappresentare la sua prima tragedia, narra che l'affluenza degli spettatori fu così grande, e così affollato il pubblico sulle impalcature in legno (ἴκρια) che erano state, come di solito, costruite per l'occasione, che queste non ressero e crollarono schiacciate sotto il grave peso; e che allora la città d'Atene decise di costruire in pietra e in muratura un teatro stabile; poichè gli spettacoli scenici erano ormai entrati nelle abitudini e nelle simpatie del pubblico e ricorrendo normalmente ogni anno formavano parte necessaria nelle feste dionisiache della città.

Fu questo il *teatro di Dioniso*, che prese il nome dal tempio vicino, e fu il primo teatro cui il limpido sole di Grecia abbia illuminato, il primo che sia sorto nel mondo.

La tragedia greca creata da Tespi e dal genio potente di Eschilo ormai resa matura e in ogni sua parte compiuta veniva così ad assidersi su fondamento saldo e incrollabile che avrebbe sfidato i secoli e avrebbe irradiato della sua splendida luce tutte le letterature de' popoli colti, che all'esempio di Grecia si inspirarono.

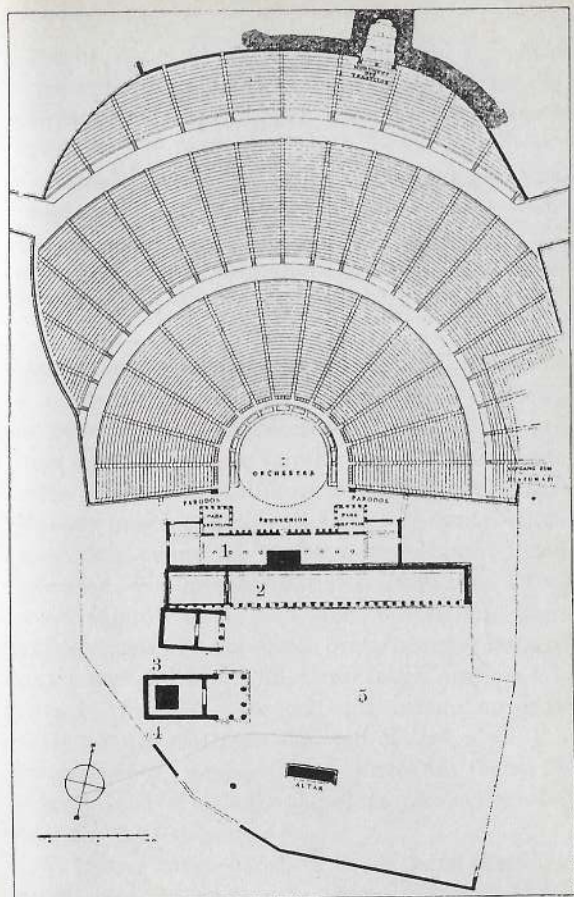
L'anedotto, narrato da Suida, non regge ad una critica storica un po' severa, se noi lo riferiamo alla origine del grande teatro di Dioniso (Διονυσιακὸν θέατρον POLLUCE, IV, 121) di cui daremo fra breve la descrizione, e che è senza dubbio di parecchi anni posteriore. Ma il fatto per sè, che le impalcature provvisorie in legno siano cadute sotto il peso degli spettatori, e che da ciò sia sorta l'idea di sostituirle con gradinate stabili, in pietra e in muratura, e che tali gradinate siansi allora appunto cominciate a costruire nel luogo stesso ove più tardi doveva sorgere, splendido e in ogni sua parte compiuto il teatro di Dioniso in Atene, questo non ha nulla in sè d'improbabile e la memoria del fatto può essersi conservata per tradizione orale e tramandata sino a' tempi più tardi.

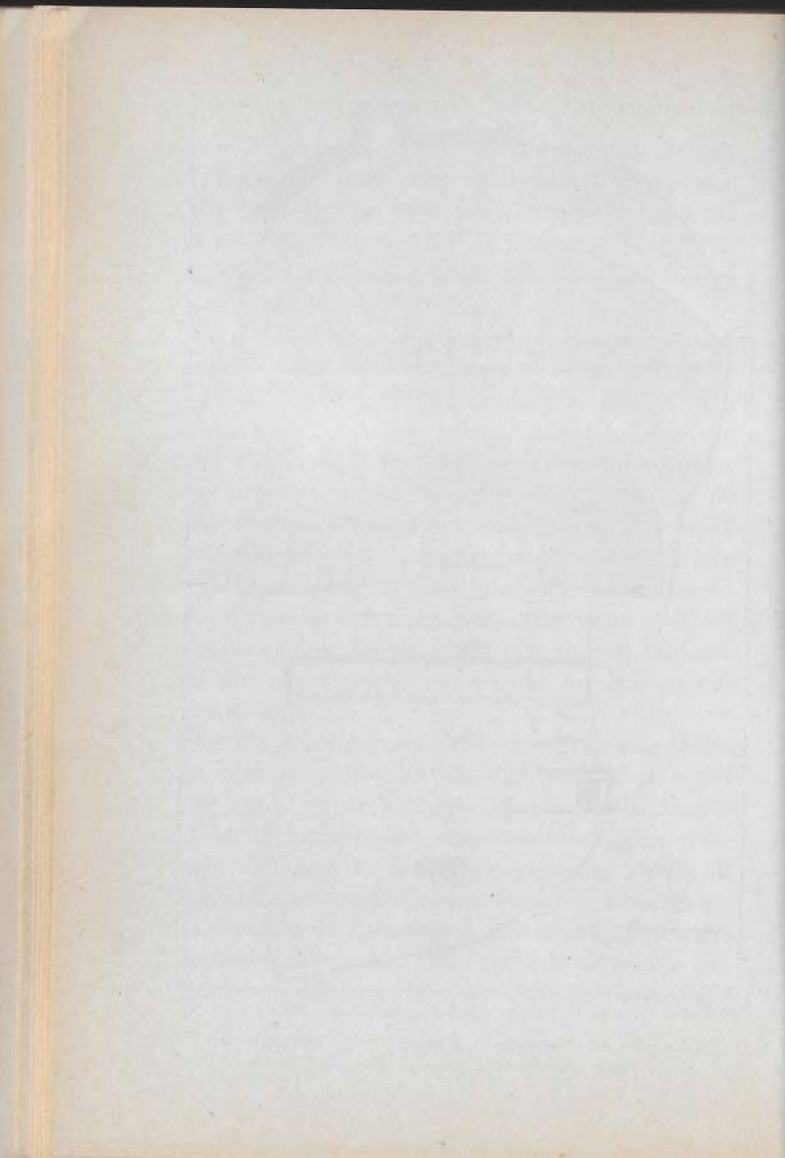
§ 4. *Le sale micenee*. — Abbiamo detto che il teatro d'Atene fu il primo che sorgesse sotto il limpido cielo della Grecia e il primo teatro

del mondo. Ma gli scavi archeologici di questi ultimi anni, che rivelarono l'esistenza di una fiorente civiltà e coltura preellenica diffusa sulle coste orientali della penisola greca e sulle coste occidentali dell'Asia minore, e in tutte le isole del mare Egeo, quella civiltà che fu detta *Micenea*, od *Egea*, questi scavi misero allo scoperto le imponenti rovine di grandiosi palazzi principeschi di Gortina, di Festo, di Agia Triada in Creta. In questi palazzi si sono trovate vaste sale quadrangolari, ad un lato delle quali si eleva un'ampia gradinata, larga quanto la parete stessa, la quale gradinata non pare abbia potuto punto servire per dare accesso ad altra sala o stanza superiore. Si è perciò sospettato che le sale fossero destinate a feste religiose o a spettacoli d'altra specie, e fors'anche a rappresentazioni sceniche, e che sui gradini della grande scalinata si ponessero o in piedi o a sedere le persone che assistevano allo spettacolo. Se così fosse, potrebbero queste sale essere considerate come il primo teatro della Grecia, fossero poi greche o non greche le genti che abitavano nei tempi micenei l'isola di Creta. Ma ammesso pur questo, egli è certo che fra queste sale, costruite per un pubblico ristretto, signorile, di invitati e di principi, e il teatro greco creato dal popolo e

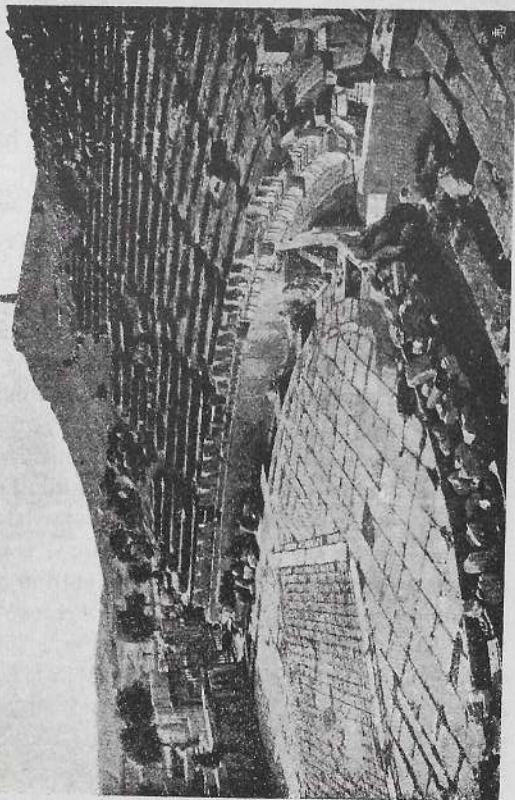
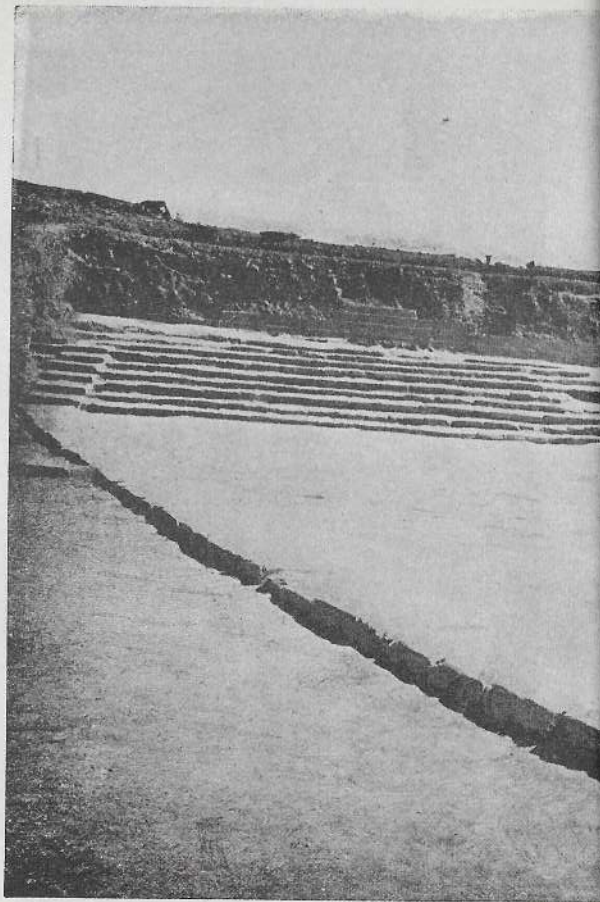
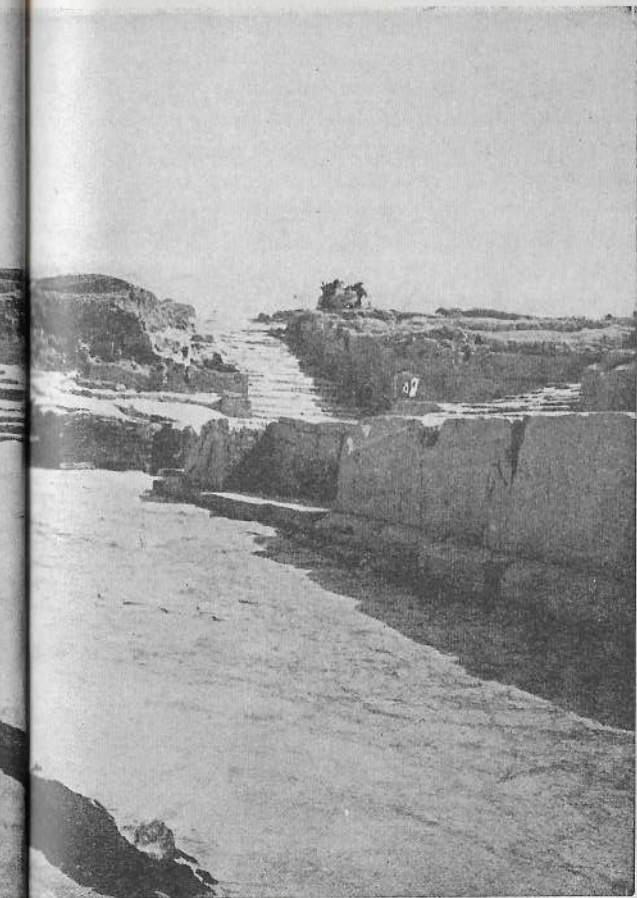
per il popolo non v' ebbe rapporto alcuno. L'onore di avere dato al mondo il primo teatro, sul cui tipo vennero poi modellandosi, più o meno fedelmente, tutti i posteriori teatri dell'antica Grecia e dell' impero romano, spetta incontrastato agli Ateniesi.

§ 5. *Il teatro di Dioniso in Atene.* — Durante i secoli del medioevo esso era caduto in rovina, come la maggior parte degli antichi monumenti, e i detriti che caddero mano mano dal fianco dell' Acropoli ne avevano coperto, fin presso a' giorni nostri, anche i ruderi, nè più si sapeva nemmeno con sicurezza in quale punto della città il teatro fosse stato. Il primo che ne scoperse e fissò la esatta ubicazione fu R. Chandler nell'anno 1765. Ma dopo d'allora scorse più di un secolo prima che si tentasse di liberare i pochi ruderi dal terreno in cui erano sepolti.

Nella seconda metà del secolo scorso, dopo parziali ricerche fatte da altri, nel 1841 e poi nel 1858, gli archeologi tedeschi della Scuola d'Atene intrapresero scavi metodici, che trassero alla luce le venerande reliquie, sicchè fu possibile conoscere con abbastanza sicurezza e la forma e le dimensioni del teatro. Gli scavi incominciarono nel 1862 sotto la direzione del dotto architetto archeologo *Strack*, e poi, dopo

Teatro di Dioniso in Atene, col Temenos, nel IV secolo a. G. C.

1. Edificio della Scena — 2. Porticato — 3. Tempio antico
4. Tempio nuovo — 5. Témeno sacro a Dioniso.

qualche anno di sospensione, furono ripresi e continuati dopo il 1886 sotto la direzione del professore Dörpfeld, per incarico dell'Istituto archeologico tedesco.

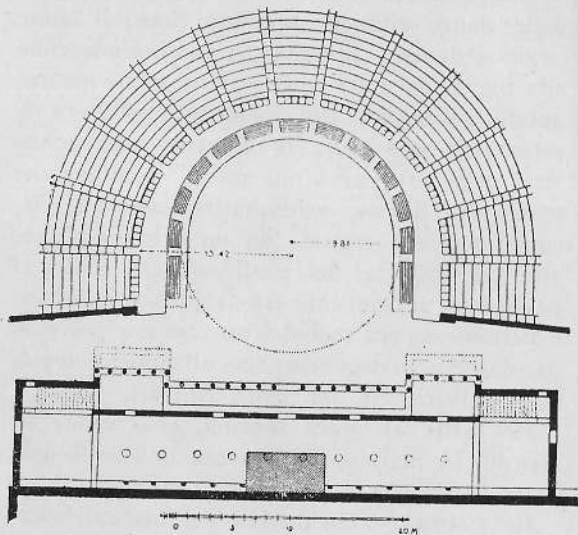
Quando il teatro abbia avuto principio non possiamo dire. Può darsi che una parte delle gradinate, su cui sedevano gli spettatori, sia stata costruita al principio del secolo V, verso l'Olimpiade 70^{a} (= 500 a. G. C.), come asserisce Suida; ma le prime costruzioni vennero poi più volte modificate e sostituite da altre. Certo il teatro, quale si ebbe al tempo di Pericle, nella seconda metà del secolo quinto, si è cominciato a costruire molto dopo l'Olimpiade settantesima; probabilmente verso il 472, quando, per opera appunto di Pericle, vennero riorganizzate, come si è detto, le Grandi Feste Dionisie. Nè la costruzione si condusse a termine subito; anzi essa durò a lungo, e pare che il teatro non sia stato propriamente in ogni sua parte finito che al tempo dell'oratore Licurgo, quando, essendo egli amministratore delle finanze d'Atene (dal 336 al 326 a. G. C.) propose che venissero collocate nel teatro le statue dei tre grandi tragici ateniesi, Eschilo, Sofocle ed Euripide.

Il teatro intero constava di tre parti distinte: l'*orchestra*, la *cavea* e la *scena*.

Teatro di Dionisio in Atene.

Sala del palazzo

o d(Phaistos) in Creta.

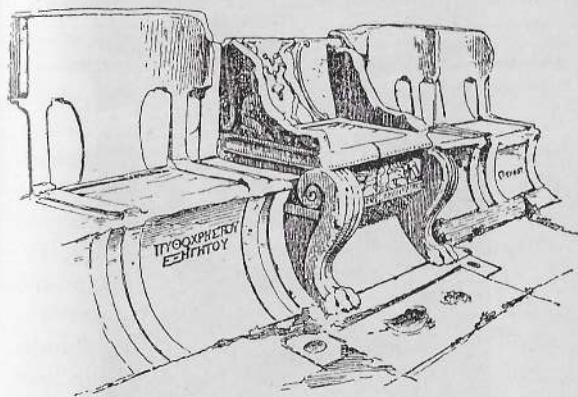
L'*Orchestra* (ὀρχήστρα) era la parte centrale: uno spazio circolare entro il quale stava il Coro a cantare e a muovere le danze ritmiche ad accompagnamento del canto. Anzi essa aveva dalle danze ritmiche appunto preso il nome (ὀρχέομαι danzo). L'orchestra corrisponderebbe alla platea dei teatri nostri, se non che mentre questa è destinata agli spettatori quella era riservata al solo coro. Il diametro dell'orchestra, nella sua forma più antica, misurava nel teatro di Dioniso, ventiquattro metri; la circonferenza era segnata da un orlo di pietre, alte dai cinque ai sei piedi sopra il suolo. Il pavimento anticamente era di terreno indurito; e perciò esso era anche detto *conistra* (κονίστρα) parola che corrisponderebbe alla nostra *arena* (κόνις polvere, cfr. *lat. cinis, cineris*).

Più tardi, all'epoca romana, esso venne lastricato in marmo. Nel mezzo dell'orchestra, v'era la *Timéle*, l'ara del Dio Dioniso.

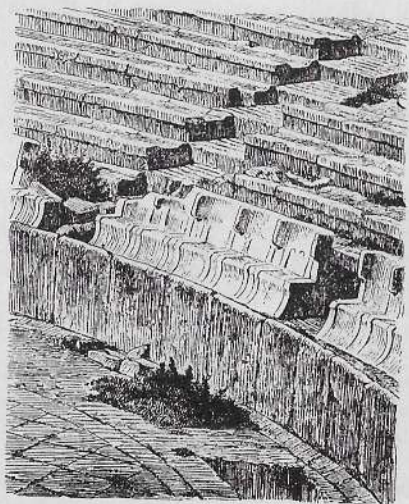
La *Cavea*. — Da un lato dell'orchestra sorgevano a semicerchio, col centro nel centro stesso dell'orchestra, le gradinate in pietra (ἑδώλια ossia *sedili*, in latino: *gradus* o *gradationes*) sulle quali sedevano gli spettatori. Si elevavano in circoli, naturalmente, sempre più ampi, per circa cento scalini. Questi gradini erano appoggiati alle falde dell'Acropoli, e per

rendere l'ampio semicerchio regolare si era dovuto scavarlo in gran parte nel fianco dell'Acropoli, donde venne ad esso il nome greco di

Pianta (reintegrata) del teatro di Atene nel tempo ellenistico.

coilon (κοῖλον) vale a dire *incavo*, o *scavo* e in latino il nome corrispondente di *cavea*. I gradini erano alti poco più di 34 centimetri e larghi cent. 78; abbastanza cioè perchè uno potesse sedervi comodamente, senza essere toc-

cato o molestato dai piedi di chi sedeva sul gradino superiore. Il primo gradino inferiore, che segnava la circonferenza dell'orchestra, a guisa di parapetto, era alto, come si è detto dal suolo più di un metro; questo dai latini fu

Sedili nel teatro di Dioniso in Atene.

detto, con nome greco, *podium*, (πόδιον). Su questo gradino v'erano nel teatro di Dioniso, scolpiti in marmo pentalico, sessantasette sedili, o poltrone (ἑδώλια, ovvero θρόνοι) a bracciali, variamente ornate, quali ad uno, quali a due, quali a tre posti. Queste poltrone erano riservate ai magistrati, o alle persone più insigni

della città. Quella di mezzo era pel sommo sacerdote del Dio Dioniso, le altre per gli Arconti, pei Tesmoteti, per altri magistrati. I

Sedili nel teatro di Dioniso in Atene.

gradini successivi, superiori, contenevano un numero mano mano maggiore di posti, cosicchè l'intera gradinata, o cavea, poteva contenere ben trentamila spettatori seduti.

Per rendere più facile il muoversi della gente

che cercava posto nelle gradinate, a metà circa di queste, correva un gradino molto più largo degli altri, che era detto *diazoma* (διάζωμα, pl. διαζώματα cintura) perchè a guisa di una *cintura* divideva la cavea in due sezioni o piani, uno superiore uno inferiore. Pare che in cima alla cavea, sull'ultimo gradino corresse un secondo, più ampio, diazoma, e che a guisa di coronamento esso fosse contornato da un elegante colonnato, o portico coperto. Traccia di questo veramente non ne resta nel teatro d'Atene, ma può dedursi da ciò che v'era in altri teatri della Grecia.

Il diazoma ne' teatri romani era detto *præcinctio*, al plurale *præcinctiones*.

Perchè il pubblico potesse salire o scendere comodamente da un gradino all'altro della cavea, senza fare il passo alto quanto era il gradino, erano state incavate, a distanza uguale una dall'altra, piccole scalette, che, a guisa di raggi, partendo dal gradino inferiore salivano sino in cima alla cavea. Questa restava così divisa da tali scale in più spicchi, detti *cercidi* (κερκίδες) dai Greci, e *cunei* dai latini. Di tali scalette nel teatro di Dioniso ve n'erano quattordici, cosicchè la cavea era divisa in tredici cunei. Le scalette erano larghe circa settanta centimetri, e gli scalini erano alti la metà dei

gradini, poichè ne corrispondevano due ad ogni gradino della cavea.

La *Scena*. — Intendiamo per scena l'edificio in muratura, che venne a sostituire la tenda primitiva mobile e provvisoria, e che sorgeva, naturalmente, di fronte alla cavea al di là dell'orchestra. Intorno alla scena del teatro di Dioniso del quinto secolo abbiamo notizie molto scarse ed incerte, perchè non ne rimangono resti, e gli scavi fatti mostrarono che essa venne più volte modificata e rifatta. Quando sia stata costruita in muratura la prima volta non sappiamo; certo molto più tardi della gradinata, e forse poco tempo prima dell'oratore Licurgo, al quale, come abbiamo detto, toccò l'onore di condurre a termine l'intero teatro. La scena primitiva era assai probabilmente costruita in legno, e quella dell'età di Licurgo, venne mutata e trasformata al tempo di Nerone, e poi nuovamente nel terzo secolo dopo Cristo, da un Fedro, che fu governatore dell'Attica sotto Settimio Severo. Noi la descriveremo quale fu nell'epoca più tarda.

La scena era un edificio quadrangolare, molto più lungo che largo. Il lato più lungo, dirimpetto alla cavea, parallelo al diametro dell'orchestra, tagliava un segmento del circolo di questa. Era lungo vent'un metri circa, quindi

presso a poco quanto il diametro dell'orchestra. La larghezza invece della scena pare fosse poco più di tre metri; la sua altezza era pari presso a poco a quella della cavea, che gli stava di fronte.

L'interno della scena era diviso in più locali, o vani, i quali servivano agli attori, pei necessari travestimenti durante la rappresentazione, e nello stesso tempo di ripostiglio per gli attrezzi, i meccanismi e tutto ciò che occorresse per gli spettacoli. Alle due parti laterali della scena si avanzavano verso la cavea due ale, di circa tre metri, le quali erano dette *parascene* (παρασκήνια) ossia scene laterali. Lo spazio rinchiuso fra le due ale e il lato più lungo, ossia il lato di fronte della scena, era detto *proscenio* (προσκήνιον, *proscænium*), e corrisponderebbe al nostro palcoscenico, ma era assai più largo e assai meno profondo di questo. Il punto di mezzo del proscenio, sul quale ordinariamente si ponevano gli attori a cantare o a recitare era detto *logeio* (λογεῖον) dai greci, che equivarrebbe all'italiano *parlatorio*, ovvero anche *ocribás* o *bema* (ὀκρίβας, βῆμα) che dai latini venne tradotto con *pulpitum*. Il nome di *logeio* tuttavia era dato alle volte a tutto intero il proscenio.

Nel lato di fronte della scena v'erano tre

porte, per le quali dai locali interni potevasi uscire nel proscenio e due ve n'erano, una da una parte e una dall'altra nelle due ali laterali, o parascene.

La fronte della scena, ornata architettonicamente, rappresentava assai probabilmente la facciata di un palazzo, di una reggia, a due o tre piani, con colonne e cornicioni sporgenti, in pietra o in muratura; e ciò perchè assai frequentemente nelle tragedie antiche le scene delle rappresentazioni si svolgevano innanzi all'abitazione di re o di principi, come avviene ad esempio nell'Agamennone di Eschilo, nell'Edipo Re, nell'Antigone, nell'Elettra, nelle Tracchinie di Sofocle, nelle Fenicie e in altre parecchie tragedie di Euripide.

Delle tre porte della scena, le quali dall'interno di essa davano accesso al proscenio, quella di mezzo che rappresentava l'ingresso principale del palazzo regio e dal quale uscivano di solito i re o i principi, nelle rappresentazioni ove questi avessero parte, il che, come si è detto, era caso frequentissimo, era detta *porta regale (valvæ regiæ)*; le due laterali invece erano dette *porte de' forestieri (hospitalia)* perchè da queste uscivano i personaggi estranei alla famiglia reale. Dalle due altre porte ai due fianchi della scena nei parascene, uscivano i per-

sonaggi che figuravano giungere dal di fuori della città, dalla campagna o dal mare.

Se le esigenze della rappresentazione richiedevano che la scena rappresentasse qualche cosa di diverso dal palazzo reale, come ad esempio luoghi deserti, rocciosi, o boscosi, o templi, o fortificazioni od altro, si provvedeva, naturalmente, con costruzioni provvisorie apposite, in legno o in tela dipinta, come meglio vedremo altrove.

L'edificio della scena era affatto separato dalla cavea. Fra questa e la scena restavano due anditi o corridoi, larghi circa cinque metri. Per questi entrava il pubblico nell'orchestra prima che incominciasse la rappresentazione, e dall'orchestra saliva, per le scalette che abbiamo descritte, sulle gradinate. Dai due corridoi entrava pure al principio della rappresentazione il coro, per collocarsi nell'orchestra. I due corridoi erano detti *párodi* (αἱ πάροδοι) con parola greca che vuol dire accesso, ingresso.

Il teatro di Dioniso in Atene fu, ne' suoi lineamenti fondamentali, il tipo sul quale si modellarono poi, più o meno fedelmente, tutti i posteriori teatri dell'antica Grecia e del mondo romano.

CAPITOLO II.

Gli altri teatri greci e romani.

§ 1. Tutti i teatri antichi erano, al pari del teatro di Dioniso, scoperti, e tutti constavano delle tre parti che abbiamo descritto: l'*orchestra* circolare, la *cavea* semicircolare a gradinate, la *scena* col *proscenio*.

Le proporzioni naturalmente erano assai diverse, secondo l'importanza del teatro e del numero degli spettatori che, presumibilmente, doveva contenere. V'erano teatri grandi e piccoli, come è appunto nelle città nostre, teatri costruiti e ornati modestamente, e teatri più sfarzosi, con ornamenti di statue, di colonne, di pitture, secondo le varie ricchezze e il gusto diverso delle città in cui sorgevano o dei costruttori che li erigevano: ma le tre parti costituenti il teatro erano sostanzialmente eguali in tutti; se non che in generale i teatri antichi erano più grandi assai de' nostri, capaci di

contenere, presso a poco, tutti i cittadini del luogo.

a) L'*Orchestra*, in proporzione al resto del teatro, alla cavea e alla scena, era di regola molto più grande ne' teatri greci, che nei teatri romani, e ciò perchè il coro nel drama greco aveva una parte assai più importante, mentre non ne aveva alcuna nel drama romano ove il coro fu, presso che sempre, abolito. Nei teatri romani anzi l'orchestra serviva per porvi i sedili o le poltrone pei senatori, come dice Vitruvio (*in orchestra senatorum sunt sedibus loca designata*). In alcuni teatri il diametro dell'orchestra superava i venti metri; cosicchè gli spettatori dei gradini estremi della cavea rimanevano assai più lontani dalla scena, di quanto avvenga in qualsiasi grande teatro moderno.

b) La *Cavea* nei teatri romani formava, ordinariamente un semicerchio perfetto, in modo che le due sue estremità cadevano precisamente sul diametro dell'orchestra; i muraglioni che la sostenevano riuscivano quindi paralleli alla fronte della scena. Nei teatri greci invece la rotondità della cavea era maggiore di un semicerchio, oltrepassando così, or più or meno, il diametro dell'orchestra.

Se la cavea era molto grande invece di un

solo *diazoma,* ne aveva due, ed essa era quindi divisa in tre sezioni o piani orizzontali (detti *mœniana*). Anche il numero delle scalette (*scalaria*) e rispettivamente degli spicchi o cunei, da esse formati, era maggiore nei teatri più grandi. In questi alle volte il numero delle scalette al di sopra del primo diazoma era raddoppiato. Rari erano i teatri così piccoli che non avessero alcun diazoma.

La cavea nel teatro di Dioniso era appoggiata alle falde dell'Acropoli e in parte scavata in esse, come si è detto. Ora quasi tutti i teatri greci e molti de' romani vennero costruiti in luoghi dove fosse qualche collina, o elevazione naturale del suolo, alla quale potesse essere appoggiata la cavea del teatro, al modo stesso come si era fatto in Atene. In tal modo veniva evitata la spesa non lieve che si sarebbe dovuta incontrare per fare le robuste costruzioni necessarie a sostenere il peso delle gradinate. Nella penisola greca infatti non vi ebbe che il teatro di Mantinea, uno dei più grandi e più belli dell'Ellade, che fosse costruito tutto su suolo piano. Il terrapieno dunque sul quale poggiava la cavea si era dovuto per essa formare artificialmente trasportandovi il materiale necessario e cingendolo tutto all'intorno da una grossa e robusta muraglia. Nell'Asia elle-

nizzata invece, in Italia e nelle regioni dell'impero romano non furono pochi i teatri ne' quali anche la cavea era tutta costruita in muratura, con avvolti digradanti, disposti in forma circolare, come è ad esempio nell'Arena di Verona e nel Colosseo, ovvero a raggi, nella direzione de' cunei, sui quali poggiavano le gradinate.

In tali casi per accedere a queste v'erano anche scale interne, che per mezzo di aperture apposite, dette dai romani *vomitoria*, mettevano ai diversi piani della cavea.

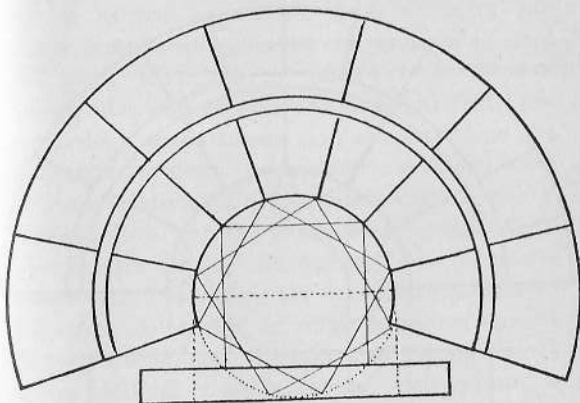
La cavea in alcuni teatri, come forse anche già in quello di Dioniso, era coronata nella sua parte superiore da un colonnato che formava un porticato tutto coperto, ovvero da una serie di nicchie, specie di palchetti o tribune non comunicanti tra loro.

Questo coronamento che compiva la cavea con un bel ornamento architettonico e la rendeva esteticamente più perfetta serviva pure a rendere più acustico l'ampio spazio delle gradinate, raccogliendo quasi i suoni che venivano dall'orchestra e dalla scena. Pare anzi che a questo scopo appunto in qualche teatro fossero collocati nelle nicchie vasi di bronzo, o d'altro metallo, ad ampia imboccatura perchè servissero a rendere ancora più sonore le condizioni acustiche del teatro. Oltre a ciò, in caso d'im-

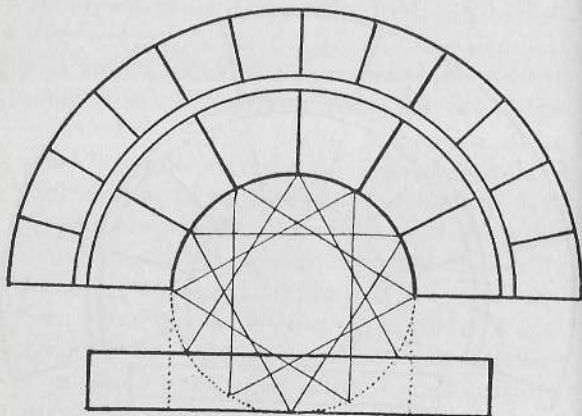
provvisi temporali, il pubblico delle gradinate poteva trovare qualche riparo in questo porticato superiore.

M. Vitruvio Pollione, vissuto al tempo d'Augusto, nella sua opera intorno all'Architettura (*de architectura*) dedica il V libro alla descrizione teorica del teatro greco e romano. È il solo antico scrittore che ci dia esatte prescrizioni e misure intorno al piano del teatro greco. Egli espone anche con molta precisione le regole tecniche da seguirsi perchè il teatro riesca in ogni sua parte armonico. Egli prende per norma, naturalmente, i teatri romani del suo tempo, ma tiene pure distinti da questi i teatri greci, notando le principali differenze fra gli uni e gli altri. Egli bada specialmente che nella costruzione siano osservate le esigenze della prospettiva e dell'acustica, perchè gli spettatori da ogni punto della cavea in cui si ponessero a sedere potessero udire e vedere ugualmente bene la rappresentazione, e tutti potessero facilmente recarsi al loro posto.

Se non che le sue indicazioni non sempre corrispondono esattamente ai teatri che effettivamente esistevano e dei quali possiamo conoscere e misurare, dalle rovine che ne restano, la forma e le proporzioni.

Per determinare con precisione la distanza della scena dal centro dell'orchestra, e il punto ove dovevano stare le tre porte nella fronte della scena, e i punti donde dovevano partire le piccole scale per salire alle gradinate della

Teatro greco.

cavea, Vitruvio dice, che gli architetti greci inscrivevano nel circolo dell'orchestra tre quadrati concentrici, in modo che i dodici angoli di questi dividessero la circonferenza dell'orchestra in dodici porzioni uguali. Il lato del quadrato inscritto, che era parallelo al diametro dell'orchestra, segnava la linea della fronte

della scena; i punti toccati dagli angoli dei quadrati nel semicerchio della cavea, segnavano i punti donde incominciavano le scalette di questa, gli angoli invece che toccavano la linea della scena segnavano i punti di questa ove

Teatro romano.

dovevano, alle due estremità, sporgere i parascene e nel mezzo aprirsi le tre porte.

Gli architetti romani invece inscrivevano nel circolo dell'orchestra quattro triangoli equilateri, e procedevano allo stesso modo nel fissare la distanza della scena dal centro, e i punti delle porte di questa e delle scalette della cavea,

là dove gli angoli de' triangoli toccavano la circonferenza dell'orchestra.

c) Scena e Proscenio. — Le differenze maggiori fra i teatri greci e i teatri romani stavano nella scena. Se non che intorno a questa le nostre cognizioni sono e molto più scarse e molto più incerte che non per le altre due parti del teatro; in quanto che, mentre di queste abbiamo residui di moltissimi teatri antichi, della scena invece non si conservano che le traccie in alcuni pochi teatri, e questi sono dell'età relativamente tarda, ellenistica, del 3° e 2° secolo a. G. C., o dell'età romana. Convien inoltre notare che questa fu la parte del teatro che andò soggetta a molti cambiamenti nel corso de' secoli, ed ebbe maggiori varietà di costruzione, cosicchè conviene distinguere la scena dell'età classica greca, del quinto e quarto secolo a. G. C., dalla scena dell'epoca ellenistica e da quella dell'epoca romana.

Abbiamo già osservato che anche dopo che era già stata costruita in muratura e in pietra la cavea nel teatro di Dioniso, la scena invece si continuò per qualche tempo a costruire in legno e provvisoria, e che solo nella seconda metà forse del quarto secolo fu costruita in muratura. Quanto al *proscenio,* allo spazio rinchiuso dalle due parascene, innanzi alla

fronte della scena, dove agivano, come si è detto, gli attori, sorse in questi ultimi anni, fra gli archeologi, una questione sulla quale non si sono ancora potuti mettere d'accordo tra loro. Il Dörpfeld, seguito da parecchi altri dotti, sostiene che nel teatro greco della età classica il *proscenio* non era punto più elevato del suólo dell'orchestra; vale a dire che così il coro come gli attori si trovavano allo stesso piano e potevano liberamente comunicare tra loro; non v'era cioè ciò che noi diciamo *palco scenico* rialzato; ma proscenio e orchestra formavano un unico spazio libero entro il quale agivano attori e coristi insieme. Secondo lui la stessa condizione di cose continuò pure nei teatri ellenistici, e solo nei teatri di tipo romano si cominciò a costruire il proscenio in muratura, rialzato sul piano dell'orchestra, così come il nostro palcoscenico è rialzato più o meno sul piano della platea. Egli giunse a questa convinzione dall'avere osservato che la soglia delle porte che dall'interno della scena mettevano al proscenio, là dove di queste rimaneva qualche traccia, era al livello stesso dell'orchestra, e da altre ragioni archeologiche che qui sarebbe lungo enumerare.

L'esame attento dei drami a noi conservati

del 5° e 4° secolo, e dei passi dai quali può farsi qualche deduzione sulla posizione relativa degli attori e del coro nella rappresentazione, nè conforta nè contraddice l'opinione del Dörpfeld. Certo è che da nessun autore antico essa è appoggiata, anzi tutti parlano in modo da far capire che essi imaginavano il proscenio rialzato sul piano dell'orchestra, ma vero è pure che tutti questi scrittori sono di età relativamente tarda, e quindi del tempo nel quale effettivamente, così nei teatri greci come nei romani, il proscenio era più o meno elevato. Vitruvio prescrive e nota espressamente, che nei teatri romani il proscenio non doveva superare l'altezza di cinque piedi, e nei teatri greci, ne' quali, come si è detto, l'orchestra era più vasta, i dieci o dodici piedi, perchè altrimenti gli spettatori seduti sui gradini inferiori della cavea non avrebbero potuto vedere il pavimento del proscenio, e quindi nemmeno l'intera persona degli attori che vi stavano. Queste saranno state le condizioni de' teatri del suo tempo, a meno che non si voglia ricorrere al troppo facile espediente di ritenere interpolato posteriormente il passo relativo nell'opera di Vitruvio, come alcuno ha proposto. Ma nei teatri dell'età anteriore ad Alessandro, intorno al proscenio de' quali non abbiamo nè resti

archeologici, nè notizie di scrittori, può darsi che il proscenio fosse costruito, fors'anche provvisoriamente, in legno, e fosse lievemente rialzato sul suolo dell'orchestra. Giacchè è ovvio il pensare che a un così facile espediente si ricorresse per rendere più visibili e distinti dai coristi gli attori; nè d'altronde si saprebbe spiegare come mai gli antichi scrittori dell'età ellenistica e romana non avessero mai fatto cenno di una differenza così notevole fra i più antichi e i più recenti teatri.

Ben può ammettersi che il proscenio rialzato non siasi cominciato a costruire in muratura e in modo stabile che nei tardi tempi ellenistici e così siasi poi continuato a fare nei teatri romani; ma nulla vieta di credere che prima esso fosse in legno e forse anche provvisorio.

Il proscenio rialzato secondo le misure indicate da Vitruvio è assai più alto di quello che sia il palcoscenico, in rapporto alla platea, nei nostri teatri; ma conviene osservare che la profondità del proscenio antico era assai minore di quella de' nostri palcoscenici, non essendo che di tre o quattro metri nei maggiori teatri. Gli attori quindi dovevano quasi necessariamente portarsi sul dinanzi, e potevano quindi più facilmente essere veduti anche dagli spettatori seduti sui gradini inferiori,

o nell'orchestra, come avveniva ne' teatri romani.

La fronte del proscenio rivolta verso l'orchestra era assai frequentemente ornata di colonnette in marmo, a somiglianza della fronte della scena, e divisa così in riquadri (πίνακες) dipinti a colori diversi e dorature, ovvero con nicchie e statue e figure in rilievo od altro. Una scala, forse mobile di legno, nel mezzo, o due laterali mettevano dall'orchestra sulla scena, e per questa saliva il coro o scendevano gli attori secondo che la rappresentazione richiedesse che quello agisse sul proscenio o questi nell'orchestra.

In alcuni teatri dell'età romana il proscenio era coperto da una specie di tetto che correva dall'uno all'altro parascena (διστεγία). Ma scoperte furono sempre la orchestra e la cavea. Per difendere gli spettatori dai cocenti raggi del sole, od anche per proteggerli eventualmente dalla pioggia, in qualche teatro, al tempo dell'impero, venivano tese per mezzo di corde sostenute da alte pertiche, ampie tende di tela che coprivano o tutta intera o in parte la cavea.

I *parodi* nei teatri di schietta struttura greca erano scoperti, non essendovi contatto alcuno fra la cavea e la scena. Al più erano chiusi da un cancello nell'ingresso per impedire che

il pubblico liberamente vi potesse entrare in qualsiasi ora del giorno, anche quando non v'avevano luogo rappresentazioni. Nei teatri romani invece essi erano coperti da un avvolto, in quanto che le gradinate della cavea venivano ad appoggiarsi ai lati della scena, e così il teatro intero formava un corpo solo tutto riunito.

CAPITOLO III.

Meccanismi teatrali.

Gli spettacoli teatrali avevano luogo di giorno, alla piena luce del sole; molti effetti quindi di illusione scenica che noi facilmente otteniamo per mezzo della luce artificiale nei nostri teatri, non era possibile ottenere ne' teatri antichi. La diversità fra il giorno e la notte, fra l'alba e la sera, col cielo stellato, o colla luna, che noi indichiamo coll'accrescere o col diminuire la illuminazione sul palcoscenico, e colla dipintura de' scenari, non poteva essere indicata agli spettatori antichi che dalle parole degli attori o del coro e il pubblico si accontentava di questo semplice accenno. Così nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, Agamennone esce, prima che albeggi, della tenda e chiama seco un vecchio servo fidato, e gli chiede:

Qual astro è quel ch' ora lassù trascorre?

e il servo risponde:

> Sirio, che presso corre
> Alla Pleiade, e in mezzo è ancor del cielo.

e Agamennone:

> Canto d'augei non s'ode,
> Nè sonito di mare; e stan tacenti
> Qua su l'Euripo i venti.

e il vecchio servo:

> E tu perchè sì tosto
> Esci, o re, della tenda? Alta quiete
> Tutto è in Aulide.

Il pubblico comprendeva quale era l'ora in cui la scena si svolgeva, nè badava se in alto splendesse il più bel sole di mezzogiorno e illuminasse insieme cogli attori tutto il teatro di sua fulgida luce.

In fatto d'illusione scenica il pubblico antico era assai meno esigente del nostro; colla fantasia pronta e vivace, somigliante alla mobile imaginazione de' fanciulli, imaginava facilmente i luoghi e le cose alle quali gli attori alludevano o accennavano con un semplice verso, con una sola parola, quantunque sul proscenio o nell'orchestra nulla vi fosse che rap-

presentasse quella data cosa e ne riproducesse in un modo qualsiasi la figura.

Tuttavia, sia prima che la fronte della scena fosse costruita in muratura sia dopo che questa aveva preso la forma stabile di facciata architettonica di un palazzo, come abbiamo detto, è certo che per le singole rappresentazioni si preparava il proscenio in modo che, per mezzo di costruzioni provvisorie in legno, per tele dipinte o per altro, corrispondesse, quanto meglio fosse possibile al luogo nel quale il poeta figurava che si svolgesse l'azione. Il che riusciva tanto più facile in quanto che ben di rado avveniva che durante la rappresentazione di un drama la scena si dovesse mutare.

La scenografia tuttavia incominciò ben presto, quasi colle origini del drama e ben presto si sviluppò grandemente. Gli antichi ne attribuiscono la invenzione ad Eschilo o a Sofocle, ma più che la prima invenzione è probabile che solo i primi e più rapidi progressi siano dovuti ai due illustri poeti. Certo è che il genio originale, inventivo di Eschilo, che creò la vera forma perfetta della tragedia, dovette far progredire assai tutto ciò anche che spettava alla rappresentazione scenica de' suoi drami, e ai meccanismi teatrali. Egli amava il grandioso, lo spettacoloso, ciò che facesse forte

impressione sull'animo, sugli occhi, su l'imaginazione degli spettatori, e per le sue tragedie erano spesso necessari complicati meccanismi, che noi non sappiamo quali fossero, ma che certo fino d'allora dovettero esistere, o che egli inventò pel primo. Per quanto poco fosse esigente il pubblico in questo proposito e per quanto si figurasse colla semplice imaginazione sua ciò che il poeta voleva, tuttavia qualche cosa che corrispondesse realmente a ciò che il poeta indicava colle parole era pur necessario che nel proscenio vi fosse.

Così sarebbe impossibile raffigurarsi l'incatenamento di Prometeo, nella tragedia di questo nome, sulla rupe rude e scoscesa della deserta regione della Scizia, senza che questa rupe fosse in qualche modo rappresentata sulla scena e senza che su di essa venisse fissata la gigantesca figura dell'infelice Titano, ribelle a Giove.

Quando Prometeo esclama:

O qual mai strepito
Sento d'augelli a me vicino? E l'aere
Per veloce agitar d'ali sussurra;

e compare il coro delle ninfe Oceanine e dice a Prometeo:

propenso
Stuolo a te siam, che d'agili

Ali col presto remigar qui venne,
. . . . su aligero
Carro scalze salimmo, e a te si mosse;

e poco dopo Prometeo dice loro:

posate a terra

ed esse rispondono:

io già, lasciando
Con agil piè questo volante seggio
E il puro degli augelli aereo calle
Scendo su questo aspro terreno,

bisogna pure che il carro alato fosse raffigurato realmente, se non sospeso in aria, il che è impossibile imaginare, nelle condizioni del teatro d'allora, per lo meno circondato da nuvole dipinte in modo che il carro paresse poggiato in aria e non scorrente sul terreno.

Poco dopo, nella stessa tragedia, compare il vecchio titano Oceano, e dice:

Prometeo, a te per cammin lungo io vengo
Questo celere augello a voler mio
Senza freno reggendo

e quando parte ripete:

dell'aere
Già l'aperto cammin rade con l'ali
Il quadrupede augel, che sul ginocchio
Brama posarsi ne' presepi suoi,

è evidente che l'ippogriffo volante su cui cavalcava Oceano doveva necessariamente essere raffigurato, sia poi che fosse sospeso in aria, sia che, come il carro alato, fingesse in qualche maniera di esserlo.

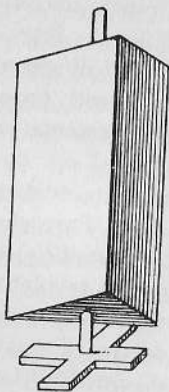
Meccanismi teatrali, assai ingegnosi e di varia specie, vi dovettero essere dunque fino dai primordi della tragedia. Quali fossero realmente pur troppo non sappiamo. Scenari al modo nostro certo non v'erano nè vi furono mai, ma qualche cosa che ne tenesse il luogo v'era senza dubbio.

Inoltre, sia sul proscenio, sia nell'orchestra, ponevansi, ove il drama lo richiedesse, altari, statue di divinità, tombe od altro di simile. Così nei *Persiani* d'Eschilo era rappresentata, certo in pieno rilievo, l'alta tomba di Dario, sulla cui cima, evocata dai sacrifici della regina Atossa e dai canti solenni del coro, compariva l'ombra del morto re a dare consigli di prudenza e vaticini di nuove sconfitte al vanitoso e imprudente suo figliuolo Serse. Nei *Sette a Tebe*, è certo che o sul proscenio che rappresentava l'Acropoli della città o meglio nell'orchestra, erano stati posti altari degli Dei protettori della città di Tebe, a' quali si prostrava pregando il coro delle donne tebane.

Nell'*Aiace* di Sofocle la tenda dell'eroe te-

neva il mezzo del proscenio, e altre tende probabilmente si vedevano a suoi lati, rappresentanti l'accampamento greco sotto Troja, e la tenda non era certamente solo dipinta, ma effettivamente costruita di tela o di legno. Rari, come si è detto, erano i cambiamenti di scena durante la rappresentazione; ma questi pure erano alle volte necessari e ingegnosamente vi si provedeva, sia togliendo ciò che si era costruito per rappresentare la scena antecedente sia mutando alcun che ai lati di essa. Pare che a ciò servisse la *scena duttile (scæna ductilis)* o portatile, che era una specie di grande tavolato, o meglio di grande telaio coperto di tela e dipinto, come un gran quadro nostro, il quale spingevasi su curri o rotelle, da uno dei lati del proscenio avanti alla fronte della scena in modo da coprirla o tutta o in gran parte e da sostituirvisi. Mentre noi caliamo le tele sceniche dall'alto in basso, gli antichi le spingevano innanzi dalle parti. Il Dörpfeld crede d'aver trovato nel teatro di Megalopoli i resti del vasto locale, accanto al proscenio, nel quale codeste scene duttili erano conservate (*scenoteca* σκηνοθήκη) e il basamento sul quale con curri od altro erano poggiate per spingerle sul proscenio innanzi alla fronte della scena.

A scopo somigliante servivano due attrezzi

detti *periatti* (περίακτος, *periacta*), che potremmo tradurre *giràndole*, posti presso i parascena, l'uno a destra l'altro a sinistra del proscenio,

e che tenevano il luogo delle scene laterali de' palcoscenici nostri. Pare fossero tre telai di legno, di forma quadrangolare, non sappiamo quanto alti e quanto larghi, ma certo di dimensioni diverse secondo la grandezza del teatro; uniti fra loro a triangolo, che potevano girarsi sopra un perno fisso, fermato nel pavimento. Sul telaio era tesa una tela dipinta, ma ognuna delle tre faccie raffigurava alcun che di diverso; una ad esempio rappresentava la parte di un tempio o di un palazzo con altari o colonne; l'altra l'interno di qualche abitazione; la terza alberi o roccie in aperta campagna. Delle tre faccie si voltava verso il pubblico quella che corrispondeva alla fronte della scena; e quando occorreva rappresentare alcun che di diverso, si facevano girare i due periatti in modo che al pubblico presentassero un'altra delle loro faccie, quella adatta alla nuova scena.

Di parecchi altri attrezzi e meccanismi ci fu

conservato il nome e l'uso, benchè non sempre ci riesca di formarci un' idea chiara ed esatta del come fossero costruiti e adoperati.

Così v'era l'*Enchiclema* (ἐκκύκλημα od ἐγκύκλημα); come precisamente fosse fatto non sappiamo, ma pare fosse un tavolato in legno, scorrevole su ruote molto piccole, o su curri, che spingevasi sul proscenio attraverso alle porte della fronte della scena. Su questo tavolato potevano trovar posto parecchie persone; e per lo più adoperavasi per portare alla vista del pubblico i cadaveri dei personaggi che si figurava fossero stati uccisi nell'interno del palazzo, e il cadavere era spesso attorniato dai dolenti. Si presentava in tal modo al pubblico alcun che di somigliante a' nostri quadri plastici, se non che i personaggi parlavano o cantavano e si movevano. Il tavolato era probabilmente largo quanto la porta per la quale doveva passare e abbastanza ampio per poter contenere alle volte tutto intero il coro.

Un altro meccanismo, che non sappiamo come fosse fatto, era detto *Essostra* (ἐξώστρα), somigliante se non identico all'antecedente e che serviva esso pure, come significa il nome suo, (da ἐξ e ὠθέω *spingere fuori*) a spingere innanzi sul proscenio alcun che, persone o cose che fossero.

Macchine speciali o speciali espedienti v'erano per imitare il fulmine (κεραυνοσκοπεῖον) e il tuono (βροντεῖον). Narra Festo (*Epit.* p. 57) che un Claudio Pulcro (*Claudius Pulcher*), che fra i parecchi Claudi di tal nome non possiamo determinare qual fosse, aveva inventato un meccanismo nuovo per imitare il rumore del tuono, il quale consisteva nel versare su un pavimento di legno, o sopra altro corpo sonoro, un carico di ciottoli, e che perciò i tuoni così prodotti erano detti *tuoni Claudiani*. Prima di lui si cercava di ottenere, certo meno bene, lo stesso effetto col percuotere con bastoni od altro l'orlo di un gran vaso di bronzo.

V'erano meccanismi o mezzi speciali per far comparire o scomparire personaggi, ad esempio nelle apparizioni delle ombre dei morti, o delle divinità sotteranee. V'erano a tale scopo nel pavimento del proscenio rialzato aperture speciali o botole che mettevano per mezzo di scale nello spazio vuoto sottoposto, che era detto *uposcenio* (ὑποσκήνιον), sottoscena o sottopalco, come noi diremmo. Siccome da queste aperture assai frequentemente apparivano le divinità infernali o le ombre de' trapassati, così nel linguaggio teatrale le scale per le quali dal sottoscena montavano le ombre sul palco erano dette *Scale di Caronte* (αἱ χαρώνιοι κλίμακες).

Una macchina formata con un congegno speciale di leve era detta *Grù* (γέρανος) e serviva per levare in alto persone o cose molto pesanti. Allorchè doveva nella rappresentazione intervenire miracolosamente qualche divinità, come assai frequentemente avveniva, sopratutto nelle tragedie di Euripide, questa compariva per lo più in alto, per mezzo di un meccanismo particolare, una specie di pulpito, a forma di nuvola, che si spingeva fuori da qualche apertura o finestra della fronte della scena, il quale pulpito era perciò detto *Teologeio* (θεολογεῖον) o parlatorio degli Dei.

Da tale frequente apparizione di Dei, che in molte tragedie di Euripide appariscono in sulla fine per sciogliere miracolosamente l'intricato nodo dell'azione dramatica, o per comporre liti o contrasti, e per portare la calma e la pace negli animi turbati da troppo violenti passioni, nacque l'espressione *Deus ex machina* (θεὸς ἀπὸ μηχανῆς), anche oggidì tanto comune.

L'azione nel drama greco si svolge per lo più fuori di casa, sulla via o sulla piazza che sta davanti alla reggia, o alla casa privata o al tempio. Di rado perciò occorreva rappresentare l'interno dell'abitazione, fosse questa una casa, una tenda od altro, e in tal caso si apriva una delle porte della fronte della scena

e i personaggi si disponevano in essa in modo che potessero essere veduti dagli spettatori, ovvero per mezzo dell'Enchiclema venivano portati innanzi, come sopra si è detto.

Il teatro greco non ebbe mai il sipario o il telone come i teatri nostri. Lo ebbero bensì i teatri romani dell'età imperiale, ed era detto *auleo* (*aulæa*, *aulæum*) ma invece di essere calato dall'alto in basso, veniva innalzato dal basso in alto per mezzo di pertiche e di corde, o di canne correnti l'una nell'altra a cannocchiale (*aulæum tollitur*). In qualche teatro, come ad esempio, in quello di Pompei, si vede ancora lungo la fronte e l'orlo del proscenio l'incavo a canale entro il quale stava nascosto il telone ripiegato. Pare che alle volte invece, od inoltre del telone, vi fosse un sipario (*siparium*), una grande tenda sospesa con anelli ad una corda, e divisa in mezzo, che aprivasi tirandone una metà da una parte e l'altra metà dall'altra del proscenio.

CAPITOLO IV.

Elenco di teatri antichi.

§ 1. L'amore agli spettacoli scenici si diffuse rapidamente da Atene negli altri luoghi dell'Attica e poi mano mano in tutte le regioni colte della penisola greca e dell'Asia minore. Il culto di Dioniso era proprio di quasi tutte le città, e le feste in suo onore venivano quindi celebrate, a somiglianza di quelle in Atene, non di rado con rappresentazioni dramatiche in teatri o provvisori o stabili, costruiti sul tipo di quello ateniese. Ma in seguito gli spettacoli si resero affatto indipendenti dal culto e dalle feste di Bacco, e furono dati anche in altre feste od altre occasioni, spogliati ormai da ogni carattere religioso, diventati profani presso a poco come presso di noi.

Quasi ogni città, grande o piccola, volle avere il proprio teatro. Già nel quinto secolo il Pireo ebbe un teatro stabile notevole per

dimensioni e ricchezza, e l'ebbero poi nell'Attica, Munichia, Salamina, Eleusi, Aissone, Torico, Ramnonte, Collito ed altri demi o comuni. Nè furono dammeno le altre regioni nell'imitare l'esempio di Atene. Le tragedie e le comedie che in questa erano state più applaudite venivano riprodotte su teatri fuori di Atene, od altre nuove venivano in essi rappresentate. Sappiamo che Eschilo per invito di Dionigi, re di Siracusa, fece rappresentare alla corte di lui i suoi *Persiani*, che avevano ottenuto il primo premio in Atene quando vi furono dati la prima volta nel 472 a. G. C. E per lo stesso re egli compose una nuova tragedia da rappresentarsi in Siracusa, le *Etnee*, colla quale il re volle fosse celebrata e auspicata la fondazione della nuova città, *Etna* da lui eretta in luogo di Catania, ch'egli aveva distrutto. Così pure Euripide fece rappresentare parecchie delle sue tragedie, già date in Atene, alla corte dei re di Macedonia, in Pella. Filippo ed Alessandro favorirono assai le rappresentazioni teatrali, e le conquiste del gran re ne diffusero la passione in tutti i paesi dell'oriente; cosicchè nei tempi ellenistici non vi ebbe città alcuna, può dirsi, di qualche importanza che non avesse il suo proprio teatro stabile, costruito in muratura e in pietra.

In Roma la coltura greca penetrò col teatro, e la letteratura latina incomincia appunto con traduzioni o riduzioni di comedie e di tragedie greche.

Gli spettacoli scenici diventarono ben presto uno dei divertimenti più graditi del popolo; e durante l'impero essi si propagarono in tutte le provincie e sorsero teatri, in Italia, nella Spagna, nelle Gallie, ovunque la civiltà latina riuscì a penetrare e a stabilirsi.

Tutti questi teatri si rassomigliavano. Erano naturalmente diversi per dimensioni, per ricchezza d'ornamenti, per lusso di costruzioni secondo l'importanza diversa e il numero della popolazione e la ricchezza e la passione allo sfarzo, e il gusto della città in cui sorgevano.

La maggior parte de' teatri antichi è scomparsa senza lasciare traccia alcuna di sè; ma di non pochi rimasero scarse rovine, e i ruderi vennero, in questi ultimi tempi principalmente, con religiosa cura disotterati e riportati alla luce del sole. La parte meglio conservata è naturalmente la cavea; della scena invece di rado si conservano ruine notevoli.

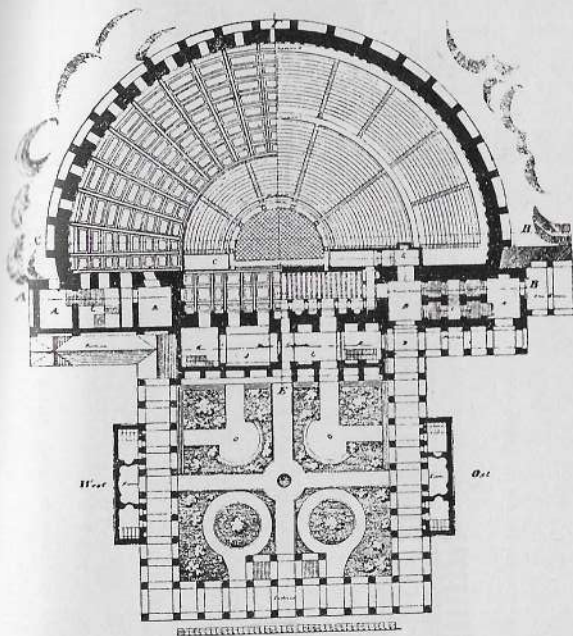
Faremo qui seguire un elenco di alcuni dei teatri greci e romani di cui si conservano i ruderi e de' quali fu possibile avere notizie alquanto precise.

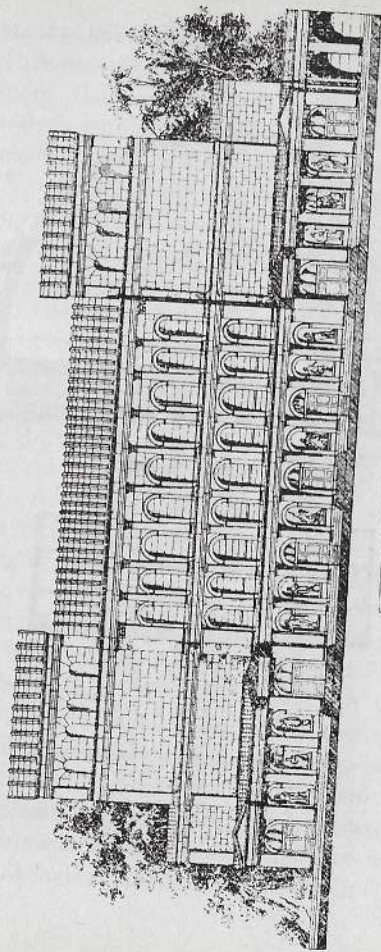
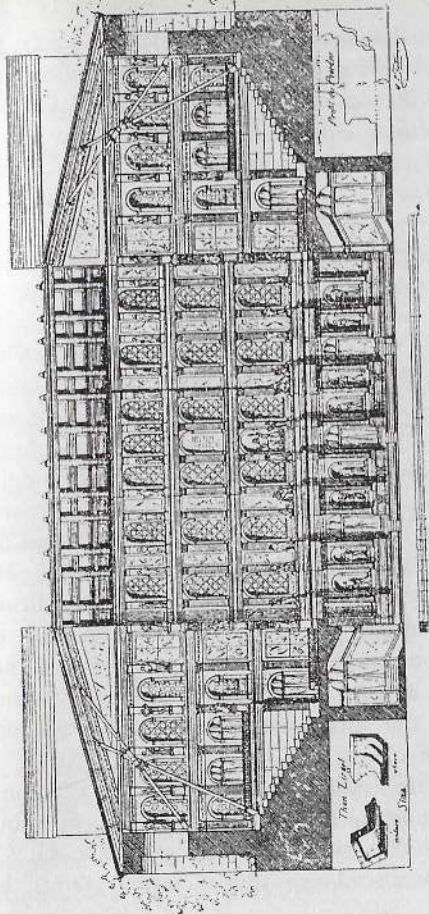
§ 2. a) *Teatri della Grecia.*

Del *teatro di Dioniso* in Atene, capace di contenere dai ventisette ai trentamila spettatori seduti, abbiamo già parlato.

Oltre a questo, Atene, aveva il *teatro Leneo*, ma di esso nulla si è conservato, ed anzi non si è nemmeno potuto con sicurezza conoscere in quale punto della città fosse collocato.

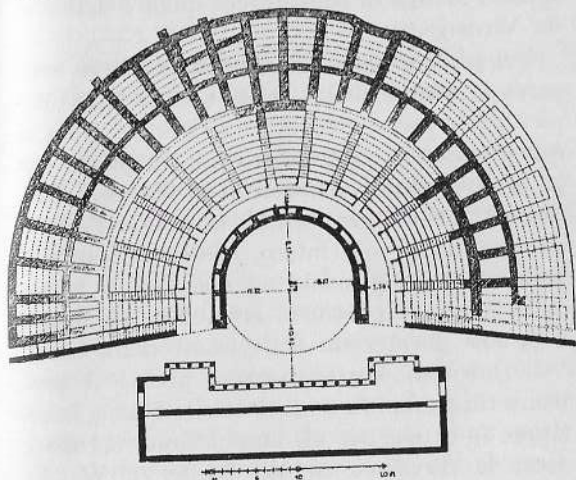
Un terzo grande e splendido teatro in Atene fu fatto costruire, fra il 160 e il 170 dopo Cristo, da *Erode Attico*, di Maratona, ricchissimo e generoso cittadino, appartenente ad antica e nobile famiglia, uomo assai colto ed eloquente, che in Roma aveva coperto importanti uffici pubblici ed era stato precettore di L. Verro e di M. Antonino. Delle grandi sue ricchezze usò per far costruire sontuosi edifici e in Roma e in Atene ove passò gli ultimi anni della sua vita e ove morì nel 180 a. G. C. Il suo teatro è uno fra i monumenti meglio conservati di Atene; è collocato al sud dell'Acropoli, nella parte che volge verso occidente. La cavea è appoggiata al fianco del colle, i suoi gradini più bassi sono anzi scavati nel vivo della roccia, come quelli del teatro di Dioniso. Ha un solo diazoma, o *præcinctio*, largo poco più di un metro, che divide la cavea in due piani; il piano inferiore conta venti gradini, il supe-

riore pare ne contasse tredici, ma questi non si sono conservati. Ogni gradino è alto circa

Pianta del teatro di Erode Attico. (Ricostruzione di Tuckermann).

quaranta centimetri. La sezione inferiore è divisa in cunei, o cercidi, da sei scalette, la superiore da dodici. L'orchestra ha forma eli-

Facciata del teatro di Erode Attico — (Ricostruzione di Tuckermann).

Spaccato del teatro di Erode Attico. — (Ricostruzione di Tuckermann).

tica, col diametro di circa dicianove metri (60 piedi). Il pavimento è di marmo pentelico bianco, con intarsi in marmo colorato di Caristo. Fra la cavea e la scena si conservano ancora i parodi coperti. La fronte della scena consta di tre piani, con colonne ad arcate ed è sul tipo de' teatri romani. Ha tre porte sulla fronte, e due laterali nei parascene, che mettono in comunicazione i locali interni della scena col proscenio. Questo è profondo circa otto metri (24 piedi), ed è elevato sopra il suolo dell'orchestra un metro e mezzo circa (4 piedi e mezzo). Apposite scale mettono in comunicazione il proscenio coll'orchestra. Filostrato dà a questo teatro il nome di *Annia Regilla*, che fu moglie di Erode Attico, e alla quale forse il marito volle che il teatro fosse dedicato. Pausania invece lo dice, non teatro, ma *Odeo* (Ὠδεῖον). Ma questo nome pare più appropriato per indicare i piccoli teatri coperti (*theatrum tectum*) di forma rotonda, e di piccole proporzioni, nei quali gli antichi non davano rappresentazioni sceniche, ma altri spettacoli e sopratutto concerti musicali.

Di siffatti edifici detti *Odeo* ve n'erano in parecchie città. Il più antico di cui si abbia notizia e che vuolsi risalga al 600 a. G. C. era in Sparta ed era detto *Schias* (Σκιάς). In

Atene era celebre l'*Odeo*, (*Odeum*) fatto erigere da Pericle per tenervi i cori ditirambici, il quale servì di modello a tutti gli odei posteriori. Questi potrebbero paragonarsi alle nostre sale da concerto.

Pianta del teatro del Pireo.

Il *Pirreo* ebbe due teatri: uno più antico e più grande, a cui accenna già Tucidide (VIII, 93) è del tutto scomparso, nè se ne sono ancora scoperti i ruderi, era al piede della collina Municchia; l'altro più piccolo e più recente,

dei tempi ellenistici, fu messo allo scoperto dalla società archeologica greca, sotto la direzione di D. Ilios, nel 1880-1885. Benchè non ne rimangano che pochi resti se ne è potuta tracciare con esattezza la pianta. Esso corrisponde al tipo di teatro greco quale è descritto da Vitruvio.

Del piccolo teatro di *Oropo*, vennero scoperte la traccie dalla stessa società archeologica greca nel 1886; delle gradinate nulla si è conservato e pare fossero non in pietra ma in legno; bene conservati sono invece i fondamenti della scena; anche in questo l'orchestra era un circolo intero, come nel teatro di Dioniso, e tangenziale ad esso era la fronte della scena. Il proscenio era stabile e rialzato. Una sola porta v'era nella fronte della scena.

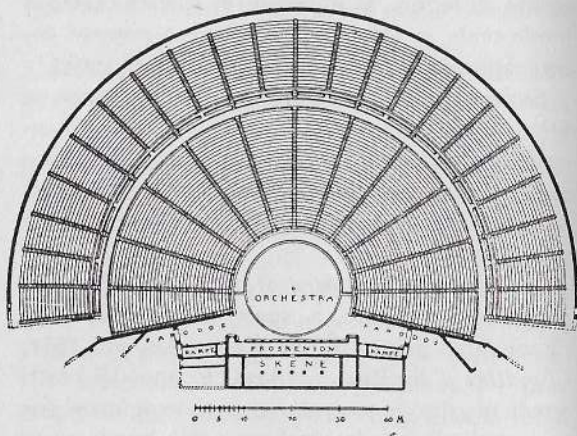
Il *teatro di Torico* (Θορικός) presso il promontorio Sunio, fu scoperto dalla Scuola americana in Atene per gli studi classici nel 1886, sotto la direzione di W. Miller e W. L. Cushing. Risale al quarto e forse al quinto secolo a. G. C. È notevole per la forma assai irregolare della cavea e dell'orchestra.

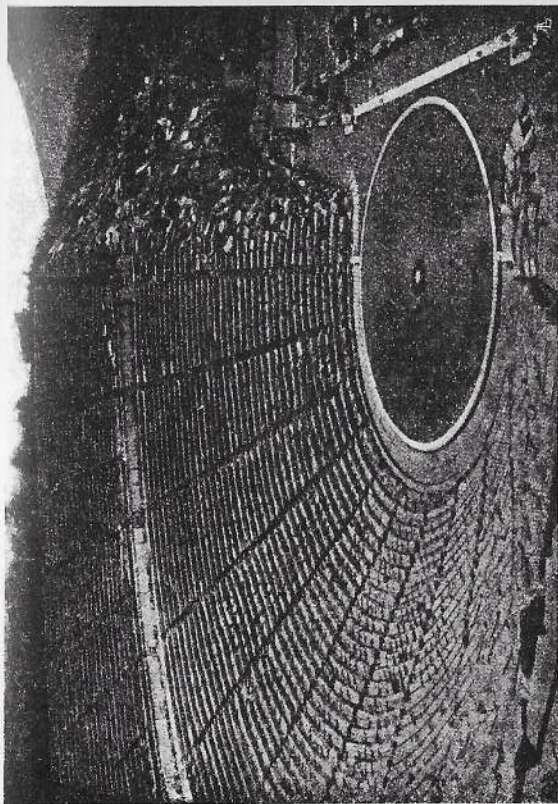
La medesima scuola americana d'Atene mise allo scoperto nel 1886 e 1887 le rovine del *teatro di Sicione*, e poi le importanti ruine del *teatro di Eretria*, sull'Euripo, di fronte all'isola

Eubea. Fu costruito o rimaneggiato in tre periodi diversi; la parte più antica risale al quarto e forse al quinto secolo, e in sulla fine dei tempi ellenistici fu costruito in marmo bianco il proscenio, che prima era, probabilmente di legno. È notevole in questo teatro il modo onde si ottenne che la cavea potesse essere appoggiata a un rialzamento del suolo.

Siccome era costruito nel luogo sacro a Dioniso in terreno tutto piano, si provvide ingegnosamente collo scavare in questo la orchestra, ammassando il materiale scavato tutto intorno e appoggiando così ad esso le gradinate per gli spettatori.

Le rovine del *teatro di Epidauro,* vennero scoperte e studiate, a spese della società archeologica greca, da P. Kavvadias nel 1881. (*Fouilles d'Epidaures*, 1893). È uno dei teatri greci meglio conservati, e per le giuste sue proporzioni, per la ricchezza e il buon gusto degli ornamenti era certo uno de' più eleganti, belli e perfetti teatri della penisola. L'orchestra, col suolo di terra battuta e compatta, era un circolo perfetto, col diametro di oltre venti metri, pari presso a poco a quello del teatro di Dioniso in Atene. La cavea, divisa dal diazoma, in due piani, constava di 55 gradini di marmo bianco, 34 al piano inferiore e 21 al

superiore, quello diviso da 13 scalette in 12 cunei, questo da 23 scalette in 22 cunei. I sedili del primo e dell'ultimo gradino del piano inferiore e il primo del piano superiore erano scolpiti in pietra a forma di poltrone con schienale

Pianta del teatro di Epidauro.

e bracciali, ma pare che questi siansi aggiunti in tale forma in epoca posteriore. La scena, assai bene conservata, nella solita forma di rettangolo molto allungato, conteneva internamente una grande sala lunga quasi venti metri, quant'era il diametro dell'orchestra, e larga sei, con altri due piccoli locali alle due estre-

Teatro di Epidauro.

nità. La fronte della scena, ornata con 12 semicolonne di stile dorico, aveva una porta nel mezzo, e una porta aveva ognuno dei parascene. Il proscenio in muratura e pietra era lungo ben 24 metri, ma poco profondo, meno di 3 metri (2,75), e rialzato più di tre metri sul suolo dell'orchestra. Anche la fronte del proscenio era ornata di colonne doriche. Pausania (II, 27, 5), che dice questo teatro uno dei più notevoli della Grecia, ne attribuisce la costruzione a Policleto, che a torto alcuni credettero fosse il celebre architetto, contemporaneo di Fidia. Ma il teatro è di molto posteriore; la sua costruzione non può risalire che, al più presto, alla fine del IV secolo a. G. C., e non può essere quindi che di Policleto il giovane, vissuto verso la metà di quel secolo e forse anche di un altro Policleto, di poco posteriore, ricordato in una iscrizione di quel tempo, ma del resto ignoto.

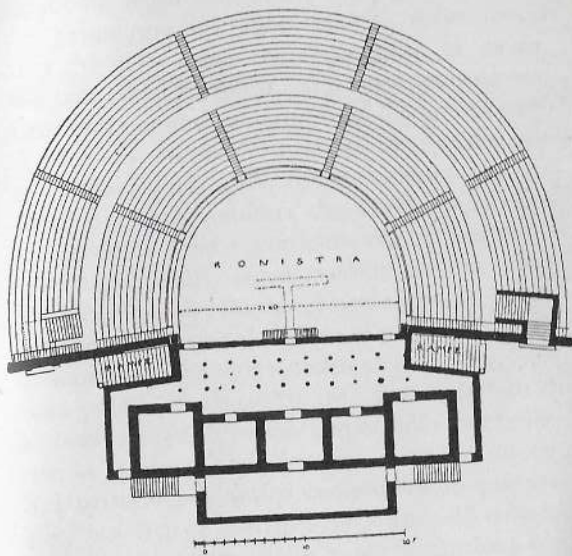
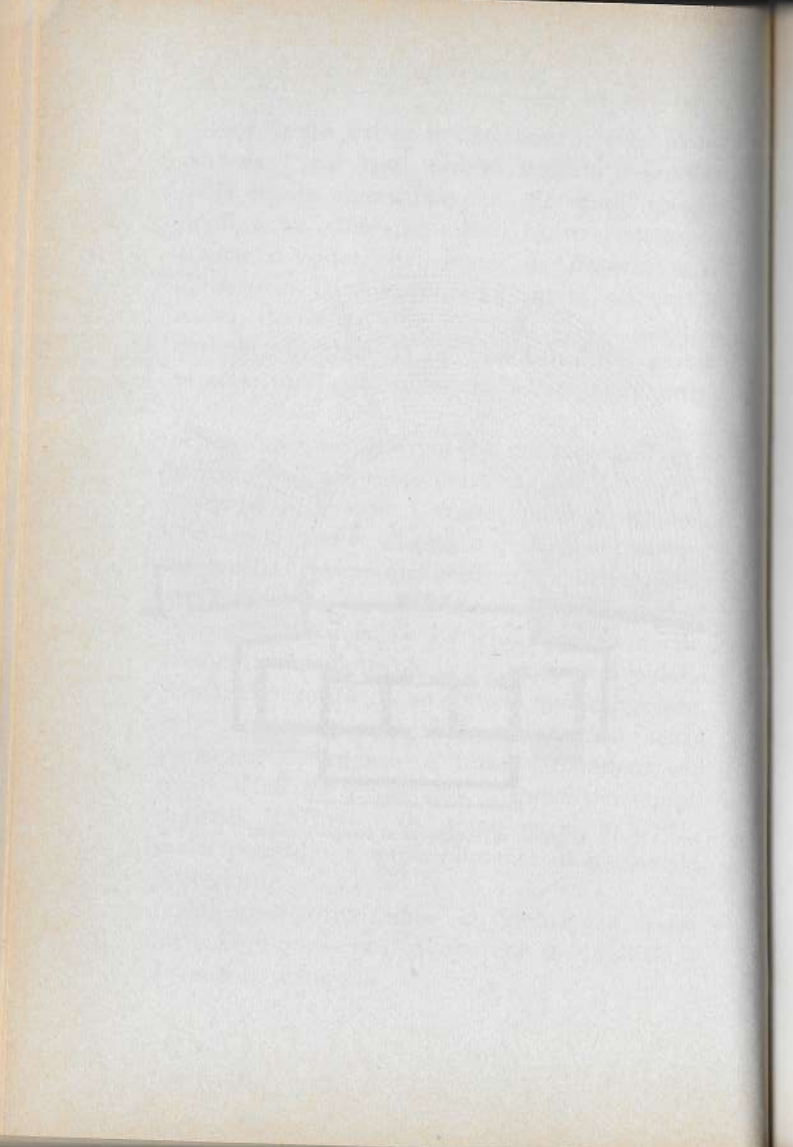
Assai notevole per le sue grandi dimensioni era il *teatro di Megalopoli,* città dell'Arcadia, fondata dal grande Epaminonda nel 369 a. G. C. la quale ebbe un periodo breve di grande floridezza. Le rovine ne furono scoperte e studiate dalla scuola archeologica inglese di Atene (B. W. SCHULTZ, *Excavations at Megalopolis*), negli anni 1890 e 1892. L'orchestra ha il diame-

tro di oltre 30 metri, e la sua area era quindi doppia di quella del teatro di Dioniso. Invece della solita scena questo teatro aveva di fronte alla cavea un grande salone lungo 66 metri e largo 52 col tetto sostenuto da oltre 60 colonne, destinato alle numerose riunioni del senato e del popolo, denominato *Tersilio* (Θερσίλιον) dal nome del suo fondatore (PAUS. VIII, 32, 1). Nel lato difronte alla cavea questo salone aveva un lungo atrio o porticato sostenuto da 14 colonne doriche; innanzi a questo porticato venne eretto il proscenio, rialzato sul suolo dell'orchestra ben tre metri e mezzo, lungo quanto il diametro dell'orchestra, profondo circa sette m., molto più quindi dei soliti prosceni dei teatri greci. Notevole è in questo teatro l'edificio apposito per la *scena duttile*, di cui abbiamo parlato altrove. La costruzione del teatro spetta alla seconda metà del secolo IV, ed è di qualche anno posteriore a quella del grande salone, la quale può porsi fra il 369 e il 360, al tempo cioè della fondazione della città.

Il *teatro di Mantinea*, pure nel Peloponneso, è per noi notevole perchè era il solo, nella penisola greca, che non avesse la cavea appoggiata a un rialzo naturale del suolo, poichè il terrapieno su cui poggiava era stato artificialmente formato ed era sostenuto da robusti muraglioni, ancora oggidì in parte conservati.

Argo pure aveva il suo teatro, e lo aveva *Sicione*, i cui resti furono scavati e studiati dalla scuola americana per gli studi classici negli anni 1886-1887. Nell'Epiro rimangono traccie o ruderi dei teatri di *Bianissa* e di *Dramisso*. Di questo resta intera ancora la cavea, divisa da due *diazoma* in tre piani, e coronata in cima da un porticato. Nei parodi vi sono due scale in pietra fissate nella muraglia frontale della cavea, che danno accesso al primo diazoma. L'orchestra era piccola in proporzione all'ampiezza della cavea.

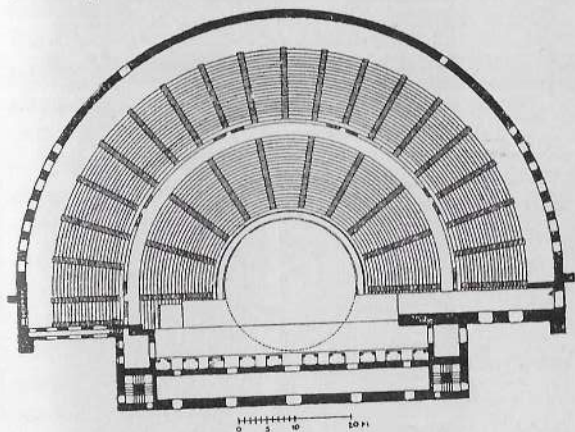
Anche nelle isole v'erano, quasi in ognuna, uno o più teatri: di quello di *Melo* si conserva ancora la cavea, quello di *Delo*, messo allo scoperto dalla scuola archeologica francese di Atene, con parecchie iscrizioni che vi si riferiscono, ha di notevole la forma singolare della scena, che consta di un edificio quadrangolare, colle solite tre porte sulla fronte, ma senza parascene sporgenti, e tutto circondato sui quattro lati da un portico, a guisa dei templi peristili. Il teatro è del terzo secolo a. G. C., ma il peristilio è probabilmente di un secolo posteriore.

Splendidi teatri ebbe la Sicilia, in quasi tutte le fiorenti città greche che ne inghirlandavano la spiaggia.

Il teatro di Magnesia al tempo romano.

Il *teatro di Siracusa,* ha la scena dell'età romana; quello di *Acre* (Ἄκραι) aveva la cavea senza alcun diazoma. Di quello di *Segesta* è ancora ben conservata la parte inferiore della gradinata degli spettatori, venti gradini circa, e i primi gradini sono scavati nella roccia viva del colle a cui era appoggiata la cavea. Ma una parte di questa era sostenuta da sostruzioni, con due vomitori che davano accesso al diazoma. Notevole il *teatro di Tauromenio* (oggi Taormina) colla cavea sostenuta da sostruzioni e otto vomitori che vi danno accesso, La cavea in cima è coronata da un portico

Ricca di teatri, alcuni assai grandi e splendidi era l'Asia Minore. Noteremo fra questi il teatro di *Pergamo,* messo allo scoperto dalla missione archeologica tedesca nel 1885, ove sono palesi le traccie di tre diversi periodi di costruzione ed è perciò importante per chiarire la storia delle costruzioni teatrali antiche. Nel periodo più antico la scena non era stabile, ma veniva costruita in legno, di volta in volta, in occasione delle rappresentazioni che vi si davano. Si conservano ancora a posto le pietre, fissate nel terreno per impiantarvi i pali della costruzione. Nel secondo periodo vi si costrusse la scena stabile sul tipo ellenistico, nel terzo si sostituì la scena di tipo romano.

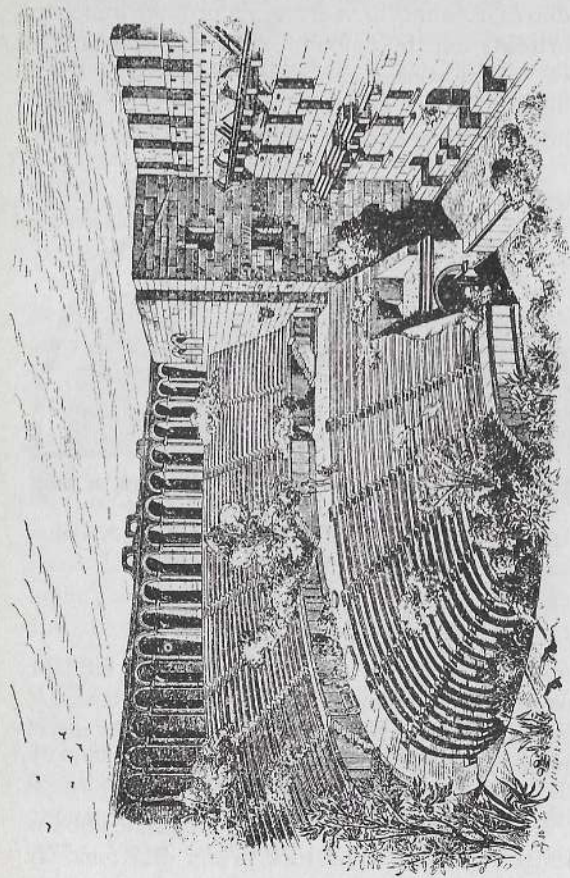
Il *teatro di Asso* nella Troade, scavato negli anni 1881 e 1883 dalla scuola archeologica americana sotto la direzione di J. T. Clarke, aveva la scena senza parascene come il teatro di Delo.

Del *teatro di Side* è ancora ben conservata la cavea, alla quale davano accesso ben 23 vomitori. Il *teatro di Mira* era circondato esternamente da un doppio porticato, ed è ancora ben conservato il proscenio, con varie decorazioni e mascheroni scolpiti in marmo. Ben conservata è la cavea in marmo bianco del *teatro di Jasso;* notevole per grandezza era il *teatro di Telmisso*, colle solite tre porte nella fronte della scena. Noteremo ancora il teatro di *Patava*, ristaurato al tempo di Adriano, il *teatro di Jerapoli* di tarda età romana, di *Aizani*, di *Perge*, di *Cnido*, il quale ultimo quantunque assai piccolo aveva due diazoma; per tacere di molti altri parecchi. Ma non taceremo del *teatro di Aspendo* nella Pamfilia perchè è assai bene conservato. La cavea appoggiata a un colle conta 39 gradinate: è divisa da un diazoma in due piani, ed è coronato in cima da una serie di 53 arcate, o celle, non comunicanti fra loro, che formano perciò altrettanti palchetti coperti. La scena di fronte è alta quanto la cavea, come appunto prescriveva Vitruvio. La fronte della scena, verso l'orchestra, era a due piani, or-

nata di colonne di marmo, d'ordine jonico e corintio; ma le colonne vennero asportate e ora non si conservano che le loro basi, e l'architrave. La fronte della scena aveva tre porte, e due porte erano nei parascene. Il proscenio

Pianta del teatro di Aspendo.

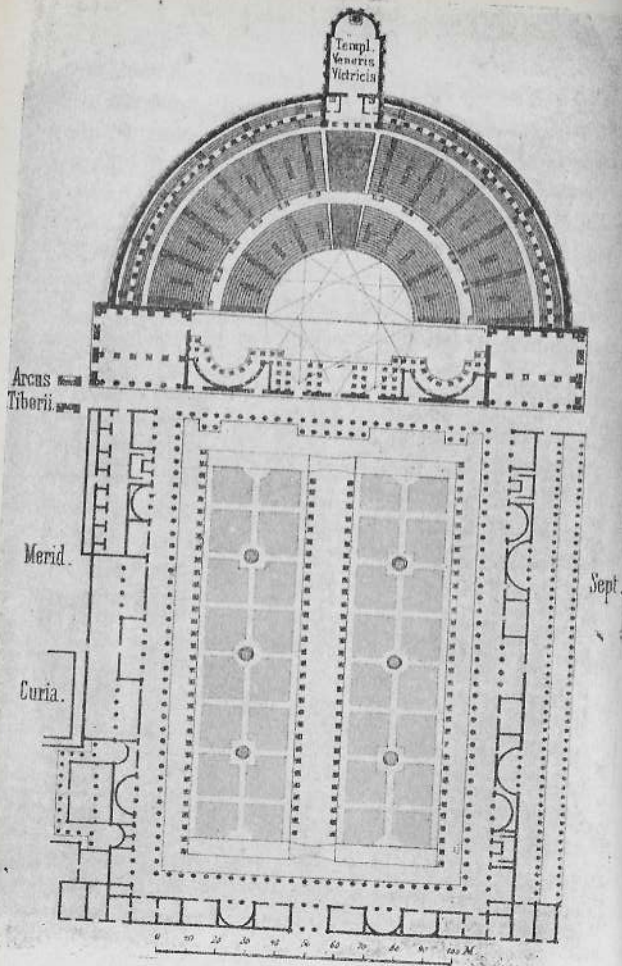
era coperto da un tetto di legno. La facciata esterna della scena era divisa in tre piani. La costruzione del teatro era dagli antichi attribuita all'architetto Zenone.

§ 2. b) *Teatri romani.*

Le città greche dell'Italia meridionale ebbero teatri stabili in muratura prima di Roma. Il

Veduta del teatro di Aspendo.

teatro grande di Pompei esisteva già nel secondo secolo a. G. C. È presso alla porta Stabiana ed è bene conservato. La cavea è addossata al pendìo della depressione formata dalla strada Stabiana. Accanto v' è un *teatro* molto più *piccolo*, eretto l'anno 80 a. G. C. Pare che questo fosse coperto, e fosse perciò piuttosto che un vero teatro un *Odeo*, ossia una sala per concerti musicali. Anche *Ercolano* aveva il suo teatro.

Roma non ebbe teatri stabili in muratura che relativamente tardi; poichè durò a lungo l'abitudine, che non si smise nemmeno più tardi e forse mai, di costruire teatri provvisori in legno, i quali, passata l'occasione per la quale erano fatti, venivano distrutti. Vitruvio dice infatti (V, 5, 7) che in Roma tutti gli anni venivano costruiti molti teatri (*multa theatra quotannis Romæ facta*).

Degno di nota, fra questi, era quello fatto costruire, nel 50 a. G. C. dal tribuno *Cajo Curzio* (v. PLINIO, *Hist. Nat.* 36, 24, 8). Erano propriamente due grandi teatri in legno, collocati in modo che le curve esterne delle due cavee si toccassero a forma di x. Ciascuna cavea poggiava sopra un perno centrale, e su ruote o curri, posti alla periferia, poteva girare sopra sè stessa, in modo che facendo fare a

Pianta del Teatro di Pompeo in Roma.

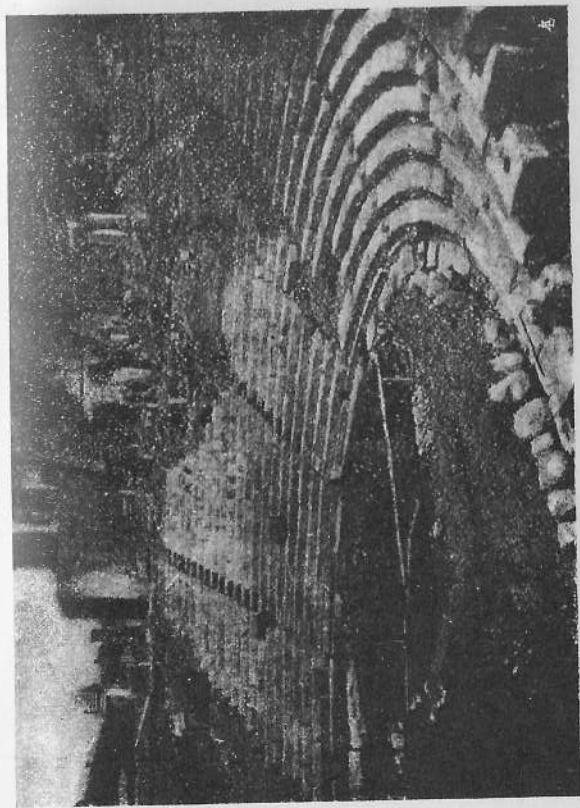
ciascheduna un mezzo giro venivano a trovarsi coll'apertura una di fronte all'altra, e formavano così un *anfiteatro*, od arena, nella quale potevansi dare spettacoli gladiatorii (DC poi CↃ).

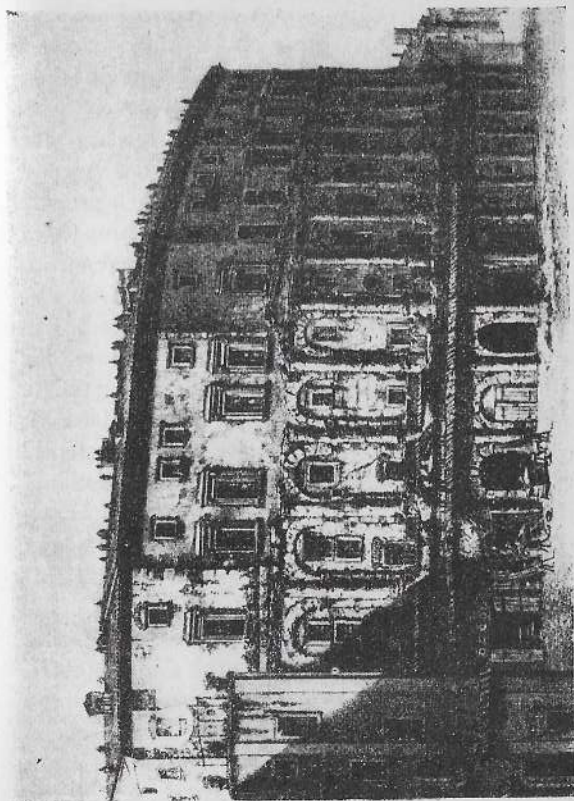
Roma non ebbe il primo teatro stabile in muratura che l'anno 55 a. G. C. Fu questo il *teatro di Pompeo*. La cavea conteneva quarantamila sedili, le gradinate erano sostenute da sostruzioni a volta, disposte a guisa di raggi. Era divisa in due piani da un diazoma o *præcinctio*. La scena era riccamente ornata con grandi colonne, e aveva due grandi nicchie ai lati verso la cavea. L'edificio della scena nella facciata esteriore aveva un vasto atrio, sostenuto da colonne, ove in caso d'intemperie improvvise potevano eventualmente riparare gli spettatori. Di questo teatro non restano che pochissime traccie.

Tre anni dopo, nel 52 a. G. C. sorse molto più grande e assai più splendido e sfarzoso il *teatro di M. Scauro*, che poteva contenere ben ottantamila spettatori seduti. La scena era adorna di 360 colonne di marmo, alcune assai grandi, disposte su tre piani. Il primo di questi aveva le pareti, nell' intercolonnii, rivestite di marmo, il secondo di vetro, il che significherà probabilmente, di mosaici, il terzo di tavole di legno dorate. Tra le colonne erano collocate statue di bronzo, in numero di tremila.

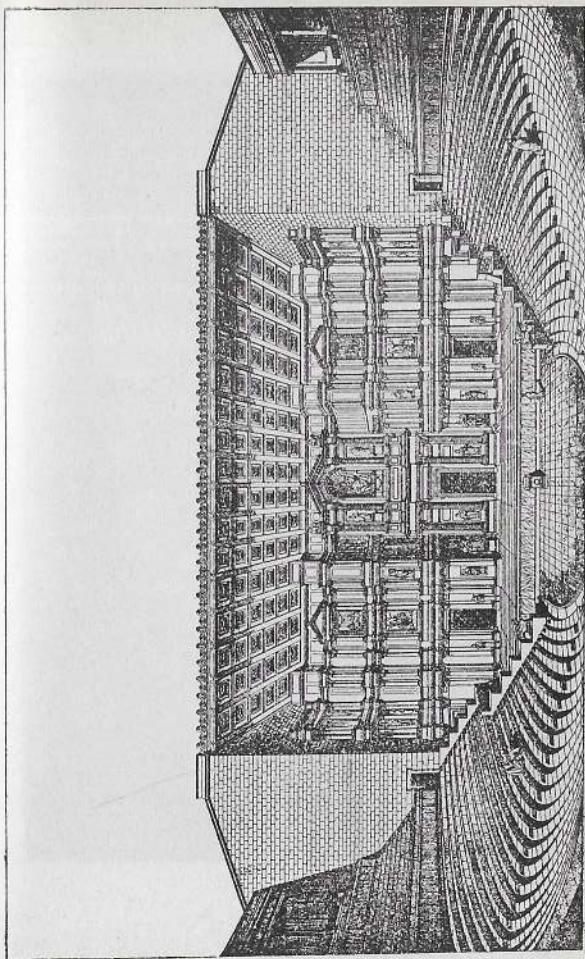
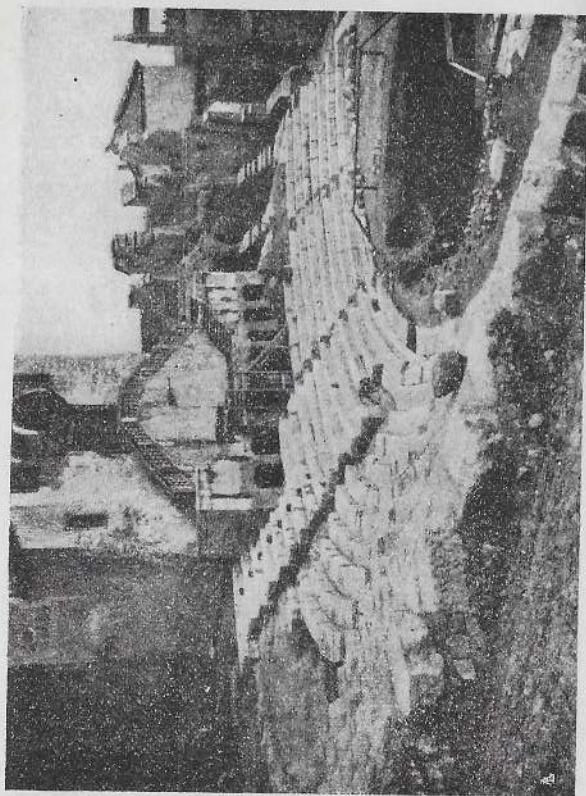
Un terzo teatro stabile di Roma fu il *teatro di Marcello,* di cui si conserva ancora oggidì la muraglia esterna che sosteneva e cingeva a semicerchio la cavea, tutta occupata da abitazioni private. È alta tre piani. I due primi ad archi con colonne di stile dorico e jonico, erano assai probabilmente aperti; l'ultimo piano era tutto in pietra con pilastri di stile corinzio, sul tipo del Colosseo. La cavea conteneva circa trenta mila sedili, e pare avesse una *præcinctio.* In cima era contornata da un porticato coperto, al quale potevano eventualmente venire attaccate le funi per sostenere le tele che venivano tese a guisa di tenda (detta *vela*) per riparare gli spettatori dai cocenti raggi del sole. Durante i secoli del medioevo la famiglia Savelli fece costruire entro la cavea del teatro il proprio palazzo, che ora appartiene agli Orsini. Il teatro è presso al portico di Ottavia, fu fatto costruire da Augusto, e venne inaugurato l'anno 13 a. G. C. nel nome del giovinetto Marcello, il prediletto nipote di lui.

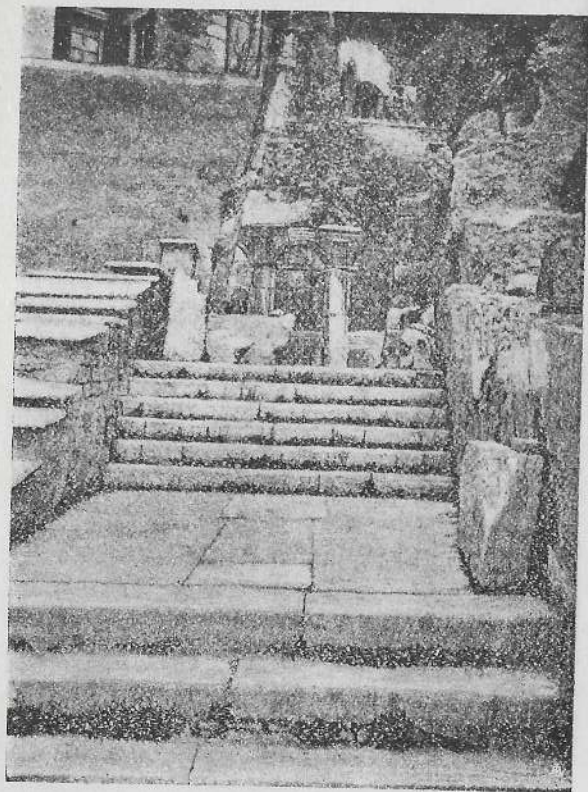
Roma non ebbe che questi tre soli teatri stabili.

Quasi tutte le città d'Italia, o presto o tardi, ebbero il loro proprio teatro. Di molti rimangono, più o meno bene conservate, le rovine.

Teatro di Verona (La Cavea).

Teatro di Verona.
(La parte occidentale della Cavea).

Teatro di Marcello in Roma.

Uno de' meglio conservati della penisola è quello di *Falerii*, finito di costruire l'anno 43 dopo G. C. Bene conservata è pure la cavea del piccolo teatro di Fiesole. Notevole per le grandiose proporzioni e per la cavea assai bene conservata è il *teatro di Verona*, che prende il nome di *Scavi Monga*, da Andrea Monga (1794-1861) che ne intraprese a proprie spese gli scavi. Questi vennero continuati in questi ultimi anni dal Municipio, col generoso aiuto della locale Cassa di risparmio. Dell'ampia cavea sono conservati parecchi gradini in pietra. La cavea è appoggiata al monte che sorge sulla sinistra sponda dell'Adige. Della scena non si conservano che i muri laterali. Nel mezzo quasi della cavea venne costruita nei secoli del medioevo una chiesa cristiana, dedicata a S. Libera, che venne, negli scavi, conservata, perchè essa pure ha pregi artistici e archeologici che non devono andare distrutti.

Anche le città della Spagna e delle Gallie ebbero, nei secoli dell'impero, i loro teatri. Assai bene conservato è il *teatro d'Orange* nella Francia meridionale. La cavea anche in questo è appoggiata a una collina; il resto è costruito in muratura. La fronte della scena è ornata architettonicamente con colonne a

Teatro d'Orange (ricostruzione di Caristic).

Teatro di Verona (La Cavea dal lato orientale).

Teatro di Verona
(Scalone dal lato orientale).

Teatro di Verona.
(Scalone occidentale d'accesso al secondo diazoma).

cornicioni molto sporgenti. È a tre piani, e a tre piani è pure la sua facciata esterna, lunga circa cento e tre metri e alta trentasei. Il proscenio è lungo poco piùdi 60 metri, e profondo tredici metri; era coperto da un tetto in legno.

CAPITOLO V.

Concorsi dramatici.

§ 1. *Coregia e Corego.* — La organizzazione delle feste Dionisiache e la vigilanza su esse spettava in Atene all'Arconte Eponimo (Ἄρχων ἐπώνυμος), ma le spese pei cori ditirambici e per le rappresentazioni teatrali non erano sostenute dallo Stato, sibbene da singoli cittadini. Giacchè in Atene il governo provvedeva colle rendite normali alle spese ordinarie e fisse della pubblica amministrazione, ma quando trattavasi di spese straordinarie, come ad esempio per allestire una flotta in tempo di guerra, o per mandare qualche rappresentanza della città all'estero, o per ricevere solennemente ambasciatori o rappresentanti d'altri Stati, o anche per accrescere decoro e sfarzo a pubbliche feste con spettacoli od altro, in questi casi lo Stato ricorreva alle contribuzioni de' privati cittadini, che fossero abbastanza ricchi per poterle sostenere

senza loro troppo grave carico. Queste contribuzioni o prestazioni erano dette *Liturgie* (λειτουργίαι), e liturgie *encicliche* (ἐγκύκλιοι) erano denominate quelle che ricorrevano normalmente ogni anno a periodi determinati.

Tali erano appunto le contribuzioni pei cori e per le rappresentazioni sceniche nelle feste Dionisiache.

Nei primi tempi della repubblica, prima delle guerre persiane, quando le condizioni economiche de' cittadini erano fiorenti, e le liturgie, d'altro canto, non erano molto dispendiose, nè troppo frequenti, e le abitudini del popolo erano semplici e assai frugali, e molto modeste erano le sue aspirazioni ed esigenze, non era raro il caso che cittadini ricchi e facoltosi spontaneamente si offrissero a sostenere le spese delle liturgie, sia per schietta generosità d'animo verso i loro concittadini, sia per amor patrio, sia, più spesso, per ambizione, per far pompa delle loro ricchezze, per guadagnarsi il favore del popolo e conquistare una posizione politica, come noi diremmo, autorevole e influente nello Stato. Ma in seguito le cose mutarono. Per le lunghe guerre, non sempre fortunate, alle volte anzi disastrose, quale fu la guerra del Peloponneso, per le intestine discordie di partiti politici le condizioni economiche della città si

fecero sempre più difficili; inoltre il numero delle liturgie andava sempre più crescendo quanto più cresceva la potenza della città e aumentavano le sue relazioni con altre città e stati; l'amore al lusso, allo sfarzo, subentrato alla severa frugalità de' primi tempi, richiese che le feste fossero più frequenti, più splendide, più dispendiose. Così avvenne che sempre più rari fossero i cittadini volonterosi che si facevano innanzi da sè per assumere il carico delle liturgie. Lo Stato allora si vide costretto a disciplinare anche questa specie di libere contribuzioni, a dar loro norme ben determinate, che obbligassero per turno tutti i cittadini a sottostarvi alla loro volta, in proporzione ai loro beni di fortuna.

La più grave e dispendiosa delle liturgie era senza dubbio la *Trierarchia*, l'obbligo cioè di approntare, in tempo di guerra, una trireme armata in tutto punto e pronta a poter prendere il mare. Ma questa era prestazione straordinaria, che in tempo di pace non gravava su alcuno. L'obbligo invece di allestire i cori per le feste Dionisiache, o anche per altre pubbliche feste, ricorreva normalmente più volte ogni anno; e fra le liturgie encicliche, questa era una delle più dispendiose. Perciò appunto si permise poi, dopo la guerra del Peloponneso,

che due cittadini sostenessero una sola liturgia, dividendosi fra loro la spesa.

Questa liturgia era detta *Coregia*, e *Corego* il cittadino che l'assumeva (χορηγία, χορηγός).

§ 2. Pel canto corale i Greci ebbero in ogni tempo una grandissima passione e lo coltivarono sino dai tempi più remoti, sopratutto per riguardo al culto religioso di cui era non piccola parte. Cori di fanciulli e di fanciulle, di uomini adulti e di matrone accompagnavano i sacrifici, le processioni sacre, le feste domestiche, i funerali, le nozze, le vicende varie della vita pubblica e privata. Questi cori popolari vennero poi, quali prima, quali dopo, ad assumere, assetto regolare, artistico, letterario per opera di poeti-compositori di genio e furono con nomi particolari ciascuno distinti. Pare che nel culto di Apollo, il più ideale e gentile di tutti gli Dei dell'Olimpo greco, prima che in ogni altro, la poesia corale si vestisse di forma letteraria, per influenza di poeti cantori venuti dalle isole più orientali dell'Egeo e dalle spiaggie della Jonia. I nomi di Terpandro nel settimo secolo a. G. C., e di Taleta di Creta (vissuto circa il 660) sono ricordati appunto

quali promotori della istituzione di cori di fanciulli e uomini adulti nelle feste dette Gimnopedie di Sparta. A questi seguirono Tirteo coi suoi cori marziali (Embaterii) e Alcmano coi cori cantati da fanciulle (partenii). Cosicchè una ricca fioritura di componimenti corali di vario genere si svolse nel settimo e nel sesto secolo in diverse regioni della penisola.

Fra questi cori tennero ben presto un posto distinto i Ditirambi, spettanti al culto di Dioniso; i quali ebbero il loro primo ordinamento artistico letterario per opera del poeta Arione di Lesbo, la cui persona è per noi circondata da une nube leggendaria, che ne toglie i precisi contorni reali e istorici. Più tardi, in sulla fine del sesto secolo, il Ditirambo venne perfezionato da Laso di Ermione, da Simonide di Ceo, da Bacchilide, poeti e compositori musicali insieme, come furono tutti i lirici greci di questa età — ed esso diventò parte principale, come già dicemmo, delle feste Dionisiache. Accanto ai cori ditirambici si aggiunsero poi i cori per le rappresentazioni dramatiche, dapprima per la tragedia e più tardi anche per la comedia.

Il Corego a cui toccava di allestire a proprie spese un coro, sia ditirambico, sia tragico, sia comico, doveva innanzi tutto scegliere fra

i cittadini appartenenti alla propria tribù o fula (φυλη) il numero di cantori (χορευταί *coristi*) che era prescritto per ciascuna specie di coro. Pei cori ditirambici i cantori dovevano essere cinquanta; altrettanti presso a poco ne occorrevano per la tragedia, per la comedia invece bastavano ventiquattro coristi. L'obbligo di scegliere i coristi nella propria tribù venne in seguito tolto pei cori tragici e pei comici, pei quali fu permesso al Corego di prenderli ove egli volesse, purchè fossero cittadini ateniesi. Non c'erano, almeno in sui primordi del drama, cantori di professione, ma bensì, come oggi si direbbe, semplici dilettanti. Nè doveva riuscire punto difficile al Corego il trovarli, poichè la musica, il canto, la danza formavano in quel tempo il fondamento primo all'educazione dei giovanetti ateniesi. Il popolo tutto quindi, che nei sacrifici e nelle processioni religiose aveva parte più o meno diretta, possedeva un'istruzione musicale assai maggiore di quella che possiamo supporre nel popolo nostro.

Trovati i coristi, spettava al poeta di istruirli e di prepararli pel giorno della festa, e, ove il poeta non volesse o non potesse, il compito passava al Corego, il quale, ove non fosse egli stesso capace di assumerlo, doveva, a proprie spese, cercare un apposito ed abile

istruttore o maestro di cori (χοροδιδάσκαλος). A proprie spese doveva pure provvedere un locale adatto, ove non ne avesse in casa propria, per tale istruzione, locale detto *Coregeio* (χορηγεῖον ovv. διδασκαλεῖον). Spettava a lui di ricercare, oltre al maestro, il suonatore di flauto (αὐλητής) che accompagnasse il canto e le danze del coro. Durante il tempo necessario per l' istruzione de' coristi il mantenimento di questi era a carico del Corego, e venuto il giorno della festa la spesa pel vestiario de' coristi, per le loro maschere, per tutto ciò che occorresse per la rappresentazione era a carico suo. Pei cori tragici poi e pei cori comici il Corego doveva pure sostenere non lievi spese per gli attori. Intorno a queste veramente non abbiamo notizie precise; ma pare certo che il Corego dovesse provvedere al loro mantenimento nei giorni della rappresentazione, e forse anche al loro vestiario. Se inoltre gli attori godessero qualche stipendio non possiamo dire. In complesso la spesa per la Coregia non era mai lieve e, dopo la trierarchia, questa liturgia era considerata come una delle più gravose. Abbiamo alcune notizie tratte da scrittori di tempi diversi intorno a quanto costò alle volte l'allestimento di un coro. Sappiamo ad esempio che il cittadino pel quale Lisia compose una

sua orazione (XXI, 2) spese per otto coregie, che in vari tempi aveva dovuto sostenere la somma di 14900 dramme; la dramma corrispondeva presso a poco alla nostra lira. Dallo stesso Lisia veniamo a sapere che un coro d'uomini adulti nelle grandi feste Dionisie venne a costare al Corego 5000 dramme, uno alle feste Targelie 2000; un coro tragico 3000, un coro comico 1600, un coro di fanciulli 1500, due coregie tragiche importarono un'altra volta a un cittadino la spesa di 5000 dramme. La spesa naturalmente era assai diversa di volta in volta, secondo l'importanza della festa e secondo che il Corego metteva maggiore o minore fervore nell'ufficio suo e che voleva dare più o meno di sfarzo o di lusso alla sua prestazione. Diversa dovette essere anche nei diversi tempi, come è naturale in simili faccende. Le somme che abbiamo indicato si riferiscono alla seconda metà del secolo V, e abbiamo notizie che in quel tempo un coro nelle piccole feste Panatenee non costò che 300 dramme; che un coro di *Pirichisti* (πυρριχισταί), cioè di cantori danzanti colle armi in pieno assetto di guerra, costò al Corego una volta 700, un'altra volta 800 dramme. Non v'era uniformità in ciò; chè alle volte l'ambizione di parere ricco faceva spendere al Corego più di quanto fosse

necessario e proporzionato a' suoi mezzi, e viceversa l'avarizia e la taccagneria di qualche cittadino, pur ricco, si rivelava palese anche nell'allestimento de' cori a lui imposti. Ma in media possiamo dire che un coro tragico, e intendiamo con ciò tutta la rappresentazione scenica, costava dalle tre alle cinque mila dramme; alquanto meno costava il coro comico.

Abbiamo detto che i coristi erano per lo più dilettanti, ma quando si diffuse più vivo l'amore ai cori lirici e agli spettacoli teatrali e crebbe la necessità quindi di avere cantori bravi e bene esercitati si venne allora naturalmente formando una classe di coristi, che potremmo dire, di professione, fra quali i Coreghi sceglievano e arruolavano o direttamente o per mezzo di speciali arruolatori (χοροστάτης, χορολέκτης) quelli che loro abbisognavano.

§ 3. *Concorsi dramatici* (ἀγῶνες). — Nè piccolo per verità era il dispendio imposto alla cittadinanza pei cori lirici e per gli spettacoli teatrali nelle due feste Dionisie, le Grandi o urbane e le Lenee, che avevano luogo ogni anno. Giacchè questi erano presentati in forma di gara (ἀγών) o di concorso, come noi oggidì diremmo, ed entravano quindi in gara parecchi Coreghi ad ogni festa. Oltre ai cori de' fan-

ciulli e degli uomini adulti, per ciascuno de' quali vi dovevano essere tre concorrenti, altri sei ve n'erano per le rappresentazioni sceniche, tre per le tragedie (χορηγεῖν τεκγῳδοῖς), tre per le comedie (χορηγεῖν κωμῳδοῖς) e per queste alle volte anche cinque; cosicchè ben nove, o anche più cittadini dovevano sobbarcarsi alla non lieve spesa della Coregia.

Molto tempo prima che avesse luogo la festa, l'Arconte a cui n'era affidata l'organizzazione, designava i cittadini a' quali spettava l'obbligo della Coregia. — I poeti compositori che aspiravano a prender parte alle gare chiedevano all'Arconte stesso un Coro (χορὸν αἰτεῖν). Con quali criteri e dietro quali norme questo fosse concesso (χορὸν διδόναι) non è detto. Credettero alcuni che l'Arconte assegnasse egli stesso i coristi al poeta; ma questo non è punto probabile; l'Arconte non dava al poeta che il diritto di presentarsi al pubblico concorso con un suo proprio coro, scelto ed istruito o fatto istruire da lui medesimo. Che parte avesse il Corego nella scelta del poeta non sappiamo. Affermarono alcuni dotti che l'Arconte di suo solo arbitrio potesse assegnare ai singoli Coreghi il poeta e il Coro che egli volesse; altri opinarono che tale assegnazione venisse del tutto affidata alla sorte. V'ebbe cioè chi so-

stenne, che l'Arconte fatta una lista dei tre Coreghi, per ogni specie di gara, estraesse a sorte il nome del Corego a cui fosse concesso il diritto di scegliere egli per primo fra i tre poeti cui era stato accordato il Coro (χορὸν λαβεῖν), quello che a lui meglio piacesse, e che poi estraesse il nome del Corego a cui spettasse di scegliere fra i due poeti rimasti. Che in casi eccezionali siasi così proceduto, potrebbe anche ammettersi; ma considerando l'importanza che aveva la scelta del maestro compositore, come noi oggi diremmo, sul risultato del concorso e sulla conquista del primo premio, pare assai più ragionevole il credere che i Coreghi, a cui più che ad ogni altro doveva interessare che lo spettacolo, alla spesa del quale provvedevano, riuscisse, sotto ogni rispetto, degno di lode e di premio, fossero interamente liberi nella scelta così del poeta, come de' coristi, gareggiassero fra loro per accaparrarsi la cooperazione di quei poeti, che o per avere già preso parte ad antecedenti concorsi, o per altre prove ed affidamenti già dati, offrissero le migliori garanzie di riuscire vincitori del concorso. Come d'altro lato era pur naturale che i poeti si rivolgessero più volentieri e offrissero l'opera loro a quelli fra Coreghi che promettevano di provvedere all'allestimento di essa con mag-

giore larghezza di mezzi. Noi crediamo quindi che la scelta del poeta compositore spettasse sopratutto al Corego, e che in questa l'Arconte non v'avesse parte alcuna, e che la domanda del coro fosse presentata bensì dal poeta ma d'accordo col suo Corego; al quale anche si saranno rivolti i poeti novellini e non ancora conosciuti per averne l'appoggio e per essere, colla raccomandazione di lui, ammessi al concorso. Sarà avvenuto allora in Atene quello che presumibilmente avverrebbe oggidì in ogni nostra città se si facessero concorsi di produzioni dramatiche al modo che allora usava.

Il poeta da principio istruiva egli stesso il Coro, e non di rado prendeva parte egli stesso o come direttore e come cantore e come attore all'esecuzione dell'opera sua. In mancanza di lui l' istruzione spettava al maestro de' cori (χοροδιδάσκαλος) e la direzione al capo coro o *corifeo* (χορυφαῖος) come già si è detto.

L'amore e l'uso dei concorsi (ἀγῶνες) era nell'indole e nel carattere del popolo greco. Lo spirito dell'individualismo era vivo e profondo in esso, l'ambizione di primeggiare fra tutti pungeva acutamente l'animo d'ognuno; il desiderio ardente della lode, l'amore della gloria è il tratto che più spicca nel carattere degli

eroi d'Omero. Ad essa tutto si sacrifica, per essa tutto si osa, ogni pericolo si affronta, la morte stessa è lieta, purchè la memoria di chi la incontra passi gloriosa alle generazioni venture. Di qui l'uso delle gare, in cui ognuno possa far mostra di sè, superare ogni altro. Parve questa cosa così naturale ai Greci che colla fantasia portarono le gare nel mondo degli Dei e nelle leggende degli eroi. In gara fra loro disputarono Apollo e Minerva, Minerva e Nettuno, Apollo e Marsia, Omero ed Esiodo, e la gara ha luogo in ogni campo dell'attività umana, così nell'uso della forza fisica, e del valore nelle armi, come nell'abilità artistica e poetica. Negli esercizi sportivi, nel canto, nella musica le gare ebbero la loro più larga e più durativa applicazione.

L'uso dei concorsi non è chi non vegga quale potente e benefica influenza abbia esercitato sullo svolgimento dell'arte e delle lettere nell'antica Grecia, e dell'arte drammatica particolarmente. Lo stimolo di superare gli emuli, di primeggiare fra tutti, di conquistare il premio, di meritare la lode e l'applauso del pubblico numeroso che assisteva alle gare, la certezza di sapere il proprio nome ripetuto e decantato in tutta la città, in ogni regione della Grecia, facevano sì che l'artista mettesse ogni suo im-

pegno per fare opera egregia, per riuscire eccellente. Questo contribuì assai a portare le arti tutte a quella somma altezza ed eccellenza di perfezione che in Grecia raggiunsero e che formarono e formano ancora oggidì l'ammirazione di tutto il mondo civile.

D'altro canto, dovendo nei concorsi porre tutti i concorrenti presso a poco nelle medesime condizioni, era necessario determinare norme fisse e precise che nessuno potesse trasgredire, cosicchè l' opera d' ogni concorrente era tenuta entro certi limiti ch'ei non poteva oltrepassare. In tal modo era posto un freno allo sbizzarire di fantasie esuberanti, allo sfrenato amore d'innovazioni inconsulte, ai tentativi, spesso, se non sempre, pericolosi di mettersi per vie affatto nuove, credendo che nel nuovo, solo perchè tale, si abbia sempre un miglioramento e un progresso.

Vedremo altrove come le norme fisse de' concorsi dramatici abbiano avuto una notevole influenza nel dare alla tragedia greca quel carattere di semplicità che notiamo nel suo organismo e nel suo svolgimento, e che costituisce uno de' migliori suoi pregi come opera d'arte.

Inoltre da quest'uso derivò in gran parte nella letteratura greca la creazione de' tipi di componimenti letterari, e di forme d'arte, ben

definiti, distinti e precisi, che costituiscono uno de' meriti suoi più notevoli e che furono poi d'esempio e servirono di modello a tutte le successive letterature d'ogni colta nazione. Solo nei tempi più tardi, che potremmo dire della decadenza, questi tipi si vennero spesso confondendo e mescolando insieme, turbando così la schietta limpidezza dell'arte antica.

Quando siano incominciati i concorsi dramatici in Atene, non possiamo con precisione indicare. È probabile che principiassero coll'origine stessa della tragedia, poichè questa nacque, come si è veduto, dal coro ditirambico, e i concorsi pei cori lirici in generale erano allora già da lungo tempo in uso. Nè solo ciò avveniva pei ditirambi e per le feste Dionisiache, ma sappiamo che anche per altre specie di componimenti lirici e per altre feste avevano luogo concorsi. È noto infatti che fino dal tempo di Pisistrato nelle feste Panatenee v'erano concorsi di cori; e al concorso partecipavano le singole tribù.

Se ciò avvenisse anche fuori d'Atene non abbiamo notizie precise; ma è assai probabile che l'esempio d'Atene fosse seguito anche nei demi dell'Attica, e in altre regioni della Grecia. Ma in nessuna altra città o regione i concorsi, per ciò che spetta alle rappresenta-

zioni dramatiche, ebbero così regolare ordinamento e così lunga e costante durata come in Atene. Quivi si mantennero certamente durante tutto il secolo V e il IV a. G. C. Dopo d'allora pare che cessassero e qui e altrove, e che le rappresentazioni avessero luogo liberamente in qualsiasi occasione paresse opportuno tenerle, senza alcuna forma di concorso.

§ 4. *Trilogia e Tetralogia.* — Al concorso dramatico prendevano parte tre poeti. Ciascuno di questi doveva presentare quattro drami, ciò che dicevasi *tetralogia* (τετραλογία), tre tragedie e un drama satirico o satiresco (σάτυροι) che voglia dirsi. Le tragedie, senza il drama satirico, costituivano una *trilogia*.

Il drama satirico era una specie di farsa, di carattere allegro, buffonesco, grottesco, che pare avesse il compito di esilarare il pubblico, di farlo ridere, di risollevargli l'animo dalla forte commozione che i fatti luttuosi e gravi svolti nelle nelle precedenti tragedie, cui aveva assistito, gli avevano prodotto.

Il Coro che pei ditirambi era di cinquanta cantori, per la tragedia invece ne' suoi primordi e fino al tempo di Eschilo, era composto di soli dodici cantori. Sofocle invece ottenne che il coro fosse di quindici coristi; più di questo numero non si concedette mai. È singolare

davvero una differenza così notevole fra il coro ditirambico e il coro tragico nel numero de' cantori, nè una ragione che ce la spieghi sapremmo trovarla. Forse da principio anche al poeta dramatico erano concessi, come al poeta ditirambico, cinquanta coristi; ma poscia, poichè non era possibile pretendere che essi cantassero tutti insieme in tutti e quattro i drami della tetralogia, si venne allo espediente di dividere il Coro in quattro Sezioni, di dodici coristi ognuna, deliberando che ciascheduna di queste prendesse parte a uno solo dei quattro drami posti in scena.

Pel concorso di comedie invece ogni concorrente presentava una sola comedia, e il coro era composto di 24 cantori. I concorrenti erano tre; ma nel secolo IV, quando l'amore per le comedie era assai maggiore che prima non fosse, e scemata invece era la passione per le tragedie, ai concorsi comici furono ammessi anche cinque concorrenti.

Se l'obbligo di presentare al concorso quattro drami fosse speciale ad Atene, o fosse seguito anche in altre città ci manca ogni notizia per affermarlo. È probabile che solo nei concorsi di Atene fosse imposto, e che altrove invece si rappresentassero anche singoli drami, Così quando ci è detto che Eschilo compose,

per ordine, o, come noi diremmo, per commissione di Gerone di Siracusa, la tragedia delle *Etnee* è certo che questa sola venne allora rappresentata, e così pure quando, per espresso desiderio del re, il poeta fece rappresentare a Siracusa i suoi *Persiani* è probabile che non fosse riprodotta l'intera tetralogia di cui i *Persiani* facevano parte e che aveva vinto il primo premio in Atene, ma un drama soltanto di essa. Nell'uno e nell'altro caso anche la forma del concorso fu certamente abbandonata. Altrettanto possiamo dire di Euripide quando a Pella di Macedonia faceva ripetere le sue tragedie, già rappresentate in Atene.

Quando sia incominciato e da chi sia stato introdotto l'uso di presentare al concorso una trilogia, o, col drama satirico, una tetralogia da nessun antico scrittore ci è detto. Certo quest'uso era già in vigore al tempo di Eschilo, ma assai probabilmente esso risale molto più in su, e forse il germe suo primo va ricercato nella creazione stessa di Tespi. Come le tragedie di lui fossero composte, già dicemmo, che noi ignoriamo interamente. Ma è ovvio supporre che l'attore, da lui pel primo introdotto nella modificazione del coro ditirambico, si presentasse di regola tre volte a sostenere il dialogo col corifeo o col coro, rappresen-

tando ogni volta un personaggio diverso. Se egli non avesse rappresentato che un unico personaggio, sarebbe stato inutile piantare la tenda per nascondere al pubblico i suoi travestimenti. Il drama primitivo constava quindi di tre parti. Ora un po' alla volta può essere avvenuto che ciascuna di queste parti si venisse mano mano allargando, sviluppando in modo da costituire un componimento a sè, più o meno indipendente dalle altre due parti. Questo potè avvenire quando Eschilo ottenne di aggiungere un secondo attore, cosicchè a lui veramente spetterebbe l'onore di avere creato la trilogia, composta di tre drami distinti, tra quali tuttavia, come la storia letteraria c'insegna, egli procurava che vi fosse qualche affinità d'argomento fra le tre tragedie, e che un legame ideale le unisse in un' opera sola. L'aggiunta del drama satirico pare sia stata suggerita, oltre che dalle ragioni già dette, dal ricordo dell'origine prima dei canti e sacrifici bacchici, nei quali comparivano al seguito del Dio del vino, e danzanti grottescamente a lui d'intorno, satiri in forma di caproni e sileni. È quindi probabile che per non togliere affatto alle rappresentazioni dionisiache il loro originario carattere, il quale nelle tragedie si era ormai affatto perduto, siasi creduto opportuno conservare e aggiungere alla trilogia l'ilare e grottesco drama satirico.

Il poeta lirico componeva, oltre a' versi, anche la musica e i modi di canto ondè dovevano essere presentati al pubblico, non che i movimenti ritmici o le danze ond'erano accompagnati. Altrettanto fece il poeta dramatico; egli pure componeva e il drama, e i cori e la musica e le danze onde tutta intera constava la rappresentazione. Nei primi tempi anzi i poeti stessi istruivano il coro e prendevano parte essi stessi come attori o come cantori alla rappresentazione. Così usarono certamente e Tespi e Pratina e Cherillo ed anche il grande Eschilo. Sofocle fu il primo, a quanto dicono gli antichi, che abbandonò quest'uso, nè si presentò come attore in teatro, sia perchè avesse troppo debole voce, sia per ritrosia o timidezza di carattere. Ma la composizione poetica, musicale, coreografica, non fu divisa mai, nè scompagnata presso i grandi poeti lirici e dramatici greci dell'età classica. Sul capo di Simonide, di Eschilo, di Sofocle e di Euripide brillarono riunite in una sola le corone di gloria che noi posiamo separate sul capo de' nostri grandi poeti e de' nostri compositori musicali. Gli allori di Alfieri e di Rossini, di Carducci, di Giacosa, di Goldoni, di Verdi, formavano una sola ghirlanda splendida e gloriosa sul capo di quei sommi.

§ 5. *I giudici del concorso.* — Chi giudicava

i concorsi? Una commissione veniva estratta a sorte fra i cittadini, la quale per le comedie sappiamo che era costituita di cinque membri; per le tragedie invece siamo incerti se fosse di cinque o di dieci. Questa doveva assegnare i premi. Nominata naturalmente prima delle rappresentazioni essa doveva obbligarsi con giuramento, in un pubblico sacrificio solenne, di giudicare imparzialmente secondo coscienza. Può sembrare strano che si affidasse alla sorte la designazione di chi dovesse dare un giudizio sul valore di un'opera d'arte così complessa e difficile qual'era il drama antico, nel quale e poesia e musica e danza e canto erano variamente intrecciati per produrre un unico effetto. Ma conviene ricordare, come già altrove abbiamo notato, che l'educazione musicale e poetica era assai diffusa allora in Atene, che la poesia e il canto erano i primi fondamenti dell'istruzione impartita ai giovanetti, e che dovevasi quindi presumere in ogni cittadino la capacità di giudicare rettamente dei pregi e dei difetti vuoi per la composizione, vuoi per la esecuzione dei cori e dei drami. D'altronde in quel tempo di piena e schietta democrazia v'era la persuasione in Atene che tutti i cittadini, come erano eguali nei diritti, così avessero preso a poco le medesime attitudini, tanto

che era affidata alla sorte anche la scelta per molti pubblici uffici, dei funzionari ed impiegati dello Stato, uso che il senno pratico di Socrate metteva argutamente in canzonatura. Il giudizio della commissione, oltre che dalla competenza artistica dei singoli membri che la componevano, era o poteva essere senza dubbio guidato dalle impressioni del pubblico, favorevoli o contrarie al lavoro del poeta, dagli applausi o dalle disapprovazioni ond'erano accolte le produzioni dei singoli concorrenti.

Ci sono noti i risultati di parecchi concorsi ai quali presero parte i tre grandi tragici greci, Eschilo, Sofocle ed Euripide e il comediografo Aristofane. Sappiamo che Eschilo ottenne tredici volte il primo premio, il che vuol dire che furono premiati cinquantadue dei settanta od ottanta drami che egli compose, giacchè, come si è detto, il poeta presentava ad ogni concorso quattro suoi drami (una tetralogia). Sofocle ebbe venti volte il primo premio, spesso il secondo, nè scese mai al terzo posto; Euripide invece solo cinque volte ottenne il primo premio. Delle undici comedie di Aristofane, sole a noi pervenute, fra le quarantacinque che egli scrisse, tre ottennero il primo premio e tre il secondo. Da altre notizie di grammatici antichi veniamo anche a sapere quali tragedie e

comedie, fra quelle a noi conservate, furono giudicate degne del primo premio e quali no. Così di Eschilo ci è detto, che egli ottenne il primo premio per l'*Orestiade*, trilogia composta delle tre tragedie l'*Agamennone*, le *Coefore* e le *Eumenidi*; e ottenne il primo premio pei *Persiani*, ed anche pei *Sette a Tebe*; di Sofocle ci è detto che furono premiati l'*Antigone* e il *Filottete*; di Euripide l'*Ippolito*. Può senza dubbio sorprenderci che l'*Edipo Re*, che, se non è la più bella, è senza dubbio una delle più perfette tragedie di Sofocle, non abbia ottenuto che il secondo premio, e che il secondo premio solamente abbia avuto la *Medea* di Euripide, che fra tutte quelle che noi conosciamo di lui, è forse la migliore. Ma a noi manca ogni mezzo per controllare così fatti giudizi, e per conoscere su quali criteri fossero fondati. Innanzi tutto conviene osservare che veniva premiata l'intera trilogia, e noi di queste, tranne che l'*Orestiade* di Eschilo, non ne abbiamo alcuna intera, e non conosciamo quindi che una tragedia sola della tetralogia, cosicchè una piccola parte soltanto dell'intera composizione presentata al concorso ci è nota. Poi molti elementi dai quali il giudizio della commissione o del pubblico poteva dipendere, a noi mancano totalmente. Nulla sappiamo della

composizione musicale e coreografica che accompagnavano il testo poetico, nulla dell'abilità dei coristi e degli attori, nulla, o presso che nulla, della parte esteriore della rappresentazione scenica, cosicchè ci troviamo nel caso di chi volesse giudicare oggidì della giustezza del successo o dell'insuccesso di un'opera di Rossini o di Verdi dal solo libretto.

Chè infatti questo solo è a noi pervenuto della ricca e completa composizione artistica, che costituiva l'antica tragedia e comedia classica greca. Bisogna bensì tosto notare che nell'opera antica il componimento poetico teneva parte principalissima, e che la musica, il canto e la danza non erano che accompagnamenti secondari, coi quali il poeta cercava dare maggiore rilievo, e far brillare di più viva e calda luce il suo pensiero.

Che parzialità e favoritismi nel giudizio della commissione alle volte avessero luogo ben possiamo pensarlo. È troppo nella natura di tali cose, per non credere che allora avvenisse ciò che sappiamo e vediamo avvenire ai tempi nostri, e in ogni altro tempo e luogo. Nè ce ne mancano accenni.

Aulo Gellio espressamente ci dice, che Varrone affermava che ad Euripide erano stati non di rado preposti poeti infinitamente a lui

inferiori [1]; e uno scoliasta ci narra che l'Arconte rifiutò una volta di concedere il Coro a Sofocle che lo chiedeva, per accordarlo invece a un certo Gnesippo, figlio di Cleomaco, cattivo poeta compositore di cori e di tragedie.

Naturale era pure che contrasti avvenissero fra il giudizio della Commissione e quello del pubblico, sia per differenza di gusti e di criteri artistici, sia anche, non di rado, per antipatie personali o per favoritismi, sia per ragioni politiche. Questo poteva sopratutto accadere per le comedie, le quali al tempo d' Aristofane avevano spiccato carattere politico ed erano spesso attacchi violenti ed atroci contro i partiti avversari. — Un aneddoto narratoci da Plutarco, ci fa intravedere come non sempre fosse calmo e sereno il giudizio delle commissioni o del pubblico intorno alle rappresentazioni teatrali, e come lotte di partiti e pressioni di varie specie rendessero difficile la scelta dei giudici. Le passioni degli uomini e dei popoli sono in ogni tempo uguali.

Racconta Plutarco nella Vita di Cimone

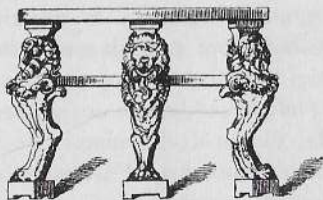
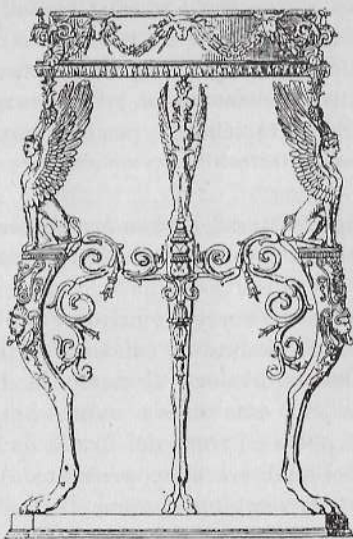
---

[1] (In nota) v. A. GELLIO, XVII, 4: *Euripidem quoque M. Varro ait, quum quinque et septuaginta tragoedias scripserit, in quinque solis vicisse, quum eum saepe vicerint aliqui poetae ignavissimi.*

(cap. 8) che quando il giovane Sofocle, all'età di circa ventisette anni si presentò la prima volta ad un concorso dramatico, l'Arconte a cui spettava comporre la commissione giudicatrice si trovasse assai imbarazzato, e che avendo veduto entrare in teatro, prima che lo spettacolo avesse principio, Cimone, reduce dalla vittoria riportata in Gnido contro i Persiani, accompagnato dagli altri nove generali (στρατηγοί) suoi compagni, per celebrare non sappiamo che sacrificio di ringraziamento al Dio Dioniso, ei lo pregasse di volersi costituire, insieme coi colleghi, in commissione per giudicare sulle rappresentazioni che stavano allora appunto per incominciare. Se l'aneddoto è vero, del che non siamo sicuri, potrebbe da esso dedursi che l'Arconte avesse il diritto di nominare lui solo la commissione esaminatrice, mentre da altre fonti risulta che la scelta dei giudici era affidata alla sorte. Ma forse anche in questo, come in altre particolari modalità riguardanti le rappresentazioni teatrali, non sempre si seguirono, nemmeno in Atene, norme rigidamente fisse e in tutto uguali. Le nostre cognizioni e intorno alla nomina delle commissioni esaminatrici, e intorno al modo con cui pronunciavano il giudizio e assegnavano i premi, sono pur troppo, ancora assai scarse ed incerte.

§ 6. *Premi dei concorsi.*

Il premio pei cori ditirambici e forse da principio anche pei cori tragici, veniva assegnato non al poeta, ma alla tribù alla quale e il corego e i coristi appartenevano. In seguito il premio fu dato, come era ben giusto, al poeta compositore del drama. Il nome di lui, finito lo spettacolo, veniva proclamato ad alta voce da un banditore innanzi al pubblico che affollava il teatro, e una corona di alloro gli veniva posta solennemente sul capo dall'Arconte. Più tardi l'onore dell'incoronazione pare fosse stato concesso anche al corego.

Il premio consisteva in un tripode di metallo, che la tribù o il corego o il poeta a cui era stato concesso, dedicava poscia, assai frequentemente se non sempre, a Dioniso, e faceva deporre, alla vista di tutti, o nel tempio stesso del Dio, o nello spazio di terreno a lui consacrato (il *temenos*) presso al tempio, ovvero anche nel teatro, o lungo la via che a questo conduceva, la quale per ciò appunto era detta la via dei tripodi. Questi avevano forme assai diverse, da quella più semplice e comune, di vasi di bronzo con tre piedi, alle forme più svariate di vasi artisticamente lavorati, e di sostegni tripodi di metallo eleganti e bizzarramente elaborati, secondo che il gusto, i mezzi

Tripodi.

economici e l'ambizione del vincitore del concorso permettevano o suggerivano.

Il tripode coregico (χορηγικός τρίπους) era per lo più collocato sopra un piedestallo di pietra, di varie forme, o sopra una colonnetta; ma alle volte tutto l'insieme prese le proporzioni e le forme architettoniche di piccolo monumento, come è quello detto di Lisicrate che ancora oggidì esiste in Atene.

Sul tripode stesso ovvero sul basamento in pietra o sulla colonnetta veniva incisa o scolpita una breve iscrizione nella quale era ricordato il nome del corego vincitore, dell'Arconte che aveva presieduto al concorso — il che per gli Ateniesi equivaleva al porre la data dell'anno in cui esso aveva avuto luogo — il nome del poeta e i titoli dei drami da lui composti e pei quali era stato premiato. Alle volte venivano pure aggiunti i nomi degli altri poeti concorrenti e i titoli dei drami loro. Fu appunto da codeste iscrizioni principalmente che più tardi vennero ricavate le notizie intorno alle rappresentazioni teatrali e ai concorsi, che i grammatici raccolsero in opere speciali, dette *didascalie* (διδασκαλίαι), e che noi potremmo dire *cronache* del teatro di Dioniso.

Al tempo di Demetrio Falereo il quale governò Atene dal 317 al 307 a. G. C., pare che le coregie tragiche fossero abolite, e che le spese per le rappresentazioni dramatiche fossero state

assunte dallo Stato. Se ciò sia avvenuto perchè la spesa per le coregie fosse realmente diventata ormai troppo grave per le stremate condizioni economiche dei cittadini, ovvero perchè l'astuto governatore volesse in tal modo rendere la sua amministrazione popolare e meglio accetta alla città è difficile il dire. Forse l'una e l'altra causa vi contribuirono. Le attribuzioni allora dell'Arconte e del corego vennero affidate a un impiegato governativo, detto *Agonoteta* (ἀγωνοθέυς), ossia regolatore dei concorsi. Egli doveva, a spese dello Stato, provvedere a tutto ciò che era necessario per la buona riuscita delle rappresentazioni sceniche e vigilare sulla loro esecuzione. L'Agonoteta veniva scelto dal popolo, ma non sappiamo in qual modo; le sue mansioni (ἐπιμέλειαι) duravano un anno, dopo il quale l'ufficio suo cessava.

Abbiamo notizie di Agonoteti durante tutto il secolo terzo a. G. C.; poi ci vengono a mancare affatto, nè sappiamo se tale ufficio sia durato più a lungo ancora, nè in quale altro modo, ove sia stato abolito, siasi provveduto agli spettacoli teatrali in Atene.

La esposizione che qui abbiamo fatto può darci un'idea complessiva del come venissero regolate le faccende teatrali, durante i secoli quinto e quarto avanti Cristo nella città d'A-

tene. Ma molti particolari in proposito ci restano ancora ignoti, a molte questioni non sappiamo come rispondere, nè la curiosità nostra può essere del tutto appagata.

Sappiamo, ad esempio, che alle rappresentazioni delle tragedie e delle comedie erano assegnati i tre o quattro ultimi giorni delle feste Dionisie; ma ignoriamo in quale ordine fossero presentati i singoli drami, e fossero ammessi al concorso i diversi poeti concorrenti. È probabile che per questi decidesse la sorte quale fra essi potesse presentare per primo, quale per secondo, quale per terzo i suoi drami. Qualche dotto sostenne che di ogni trilogia non venisse rappresentato che uno solo drama al giorno, in modo che ogni poeta potesse misurarsi nello stesso giorno co' suoi rivali, e a ognuno venissero così assegnati tre giorni successivi per la intera rappresentazione delle sue tragedie.

Il confronto, in tal modo, fra' concorrenti riusciva certamente più facile, più immediato e più vivo pel pubblico.

Ma se questa forma di concorso può facilmente ammettersi per le trilogie di Sofocle e di Euripide e degli altri poeti loro contemporanei, nelle quali ogni singola tragedia è componimento che sta da sè ed è in sè compiuto,

senza alcuna relazione colle altre due tragedie della trilogia, sarebbe assurdo ammetterla per le trilogie di Eschilo, e di altri poeti che tenessero lo stesso modo di comporre di lui. Fra drama e drama nelle trilogie di Eschilo v'era un intimo legame di composizione, un'affinità d'argomento, or più or meno evidente o necessaria, ma sempre tale che il rappresentare staccate e in giorni diversi le singole tragedie avrebbe scemato d'assai, se non interamente distrutto, l'effetto di tutta intera la trilogia. È certo quindi che al tempo suo doveva essere permesso al poeta di far rappresentare tutti di seguito, nello stesso giorno, i drami da lui composti. Se tale uso siasi continuato anche dopo di lui, non sappiamo, ma a me pare assai probabile che sì, giacchè non vedo ragione alcuna per cui si abbia dovuto mutare.

La rappresentazione di una intera trilogia, quando si tenga calcolo del canto e delle danze che la rendevano senza dubbio più lenta, richiedeva per lo meno una intera giornata, dalla mattina alla sera. Una gran parte del pubblico si sarà senza dubbio trattenuta in teatro, senza muoversi, per tutto questo tempo, chè grande era, e fu sempre, la passione per gli spettacoli teatrali nell'antico popolo ateniese. Ma una parte degli spettatori si veniva man mano mu-

tando, com'è naturale, durante la giornata, sopratutto quando lo spettacolo non era affatto nuovo, o non destasse molto vivo interesse, o non fosse celebre il nome de' poeti concorrenti.

CAPITOLO VI.

Gli Attori.

§ 1. *Numero degli attori.* — Tespi, il primo creatore del drama, non ebbe a sua disposizione che un solo attore, il quale sosteneva il dialogo col corifeo e col coro; Eschilo ne ottenne due, Sofocle tre. Più di tre attori i poeti dramatici greci del tempo classico non ebbero mai. Il poeta stesso, da principio, sosteneva non di rado una parte, come attore, nel suo drama. Quest'uso abbandonò come già dicemmo per primo Sofocle, e l'esempio suo fu poi seguito dagli altri poeti.

I tre attori erano distinti coi nomi di *protagonista* (πρωταγωνιστής) di *deuteragonista* (δευτεραγωνιστής) e di *tritagonista* (τριταγωνιστής), — che i latini tradussero in *actor priorum partium*, *actor secundarum partium*, ed *actor tertiarum partium*, — e ciò secondo il loro merito, la loro maggiore o minore abilità, non già come qual-

cuno potrebbe credere, secondo la qualità della loro voce, come avviene per noi nell'opera in musica che distinguiamo il tenore, il baritono e il basso.

Ma sulla scena potevano comparire e prender parte all'azione dramatica molte altre persone. Alle volte, benchè di rado, era necessario un quarto attore, ma in tal caso egli agiva semplicemente e non parlava, ed era detto *personaggio muto* (πρόσωπον κωφόν).

Tale è l'attore che rappresenta la *Forza* (Βία) nel *Prometeo* di Eschilo, e quello che rappresenta *Pilade* nell'*Elettra* di Sofocle. Spesso all'azione dramatica partecipano servi, guerrieri, sacerdoti pei sacrifici, persone al seguito di re o di regine, folle intere di popolo per processioni, per funerali, per altre occasioni, secondo che le esigenze del drama richiedevano, ma nessuno di questi parlava. Così è probabile che nei *Sette a Tebe* di Eschilo ognuno dei sei guerrieri che Eteocle designa e manda a difesa delle porte della città assediata da Polinice, fosse presente sulla scena come personaggio muto e fosse accompagnato da alcuni suoi seguaci in piena armatura ed assetto di guerra, per rendere in tal modo più grandiosa e solenne la scena. Nell'*Edipo Re* di Sofocle, la tragedia si apre colla presenza

di una quantità di gente d'ogni età e d'ogni condizione raccolta dinanzi alla reggia e prostrata in atteggiamento supplichevole sugli altari degli Dei della città, ma di questi uno solo il sacerdote parla (ἱερεύς) e sostiene il dialogo con Edipo e questo sacerdote è rappresentato da uno de' tre attori.

Ciascuno de' tre attori doveva, quasi sempre rappresentare nel drama più parti diverse, giacchè ben di rado il drama constava di soli tre personaggi (πρόσωπα). Anche le parti da donna erano rappresentate da uomini, chè solamente nei tempi dell'impero le donne furono ammesse a recitare in teatro. Anche il coro che era sempre composto esclusivamente di uomini, doveva non di rado rappresentare cori di fanciulle o di matrone.

Le parti principali e più difficili erano naturalmente affidate al protagonista, così ad esempio le parti di Edipo, di Elettra, di Medea, per non citarne che poche, nelle tragedie di egual nome di Sofocle e di Euripide.

Ma era pure, non di rado, necessario che il protagonista, essendo tre soli gli attori e parecchi invece i personaggi del drama, si adattasse a rappresentare parti secondarie, di poca o nessuna importanza. Così nell'*Antigone* di Sofocle, oltre al personaggio di Antigone, il

protagonista doveva sostenere la parte del vecchio e cieco indovino Tiresia; nelle *Trachinie* oltre a quella di Deianira la parte di Ercole; nell'*Ajace* la parte principalissima di Ajace e quella secondaria di Teucro. Egualmente il secondo e il terzo attore dovevano quasi sempre rappresentare nello stesso drama le parti di due od anche più personaggi diversi. La parte di *Nunzio* o *Messaggiero* (ἄγγελος e κήρυξ) che entra in quasi tutte le antiche tragedie, era non di rado sostenuta dal protagonista, perchè in esse aveva una importanza assai maggiore che non possa avere un simile personaggio nei drami nostri. A lui infatti toccava spesso di fare lunghe narrazioni e descrizioni di avvenimenti gravi e commoventi che solamente un dicitore assai abile avrebbe potuto fare colla debita efficacia ed evidenza. La splendida descrizione, ad esempio, del sacrificio di Ifigenia, nella *Ifigenia in Aulide* o quella commoventissima del sacrificio di Polissena nell'*Andromaca* di Euripide, o della morte straziante di Ermione nella *Medea* sarebbero state miseramente sciupate se erano affidate ad attori che non possedessero in grado sommo e perfetto l'arte di recitare.

Questo fatto, imposto dalle rigide norme del concorso, che il poeta non potesse disporre,

per la esecuzione dell'opera sua, che di soli tre attori ebbe un'influenza grandissima, non sempre avvertita dai critici, sullo svolgimento, l'organismo e la disposizione scenica dell'antica tragedia greca. Eschilo, costretto ad usare di due soli attori, non poteva naturalmente comporre scene nelle quali entrassero a parlare insieme più di due personaggi; nè scene che avessero più di tre interlocutori potevano comporre nè Sofocle nè Euripide nè gli altri tragici dell'età loro.

Il poeta inoltre doveva disporre le scene e condurre il dialogo in modo che fra una scena e l'altra, quando un medesimo attore doveva rappresentare personaggi diversi in ambedue, corresse tanto spazio di tempo che bastasse all'attore per ritirarsi, mutare abbigliamento e ripresentarsi a sostenere la nuova parte nella scena successiva.

Per queste condizioni del concorso, affatto estranee all'arte, la tragedia greca dovette, per necessità, assumere quel carattere suo speciale di grande semplicità che la distingue dal drama moderno. L'azione dramatica in essa si svolge semplice e piana in una serie di fasi successive, con grande sobrietà di mezzi, senza complicazioni ed intrecci, con pochi personaggi.

L'economia e la costruzione del drama, giusto

nelle sue proporzioni e bene equilibrato riuscì tale nell'antica Grecia, non per un concetto astratto che di tal specie di componimento artistico il poeta si fosse già prima formato nella sua mente, ma per pure cause esteriori, per esigenze materiali a lui imposte dalle norme fisse del concorso.

Ed è davvero mirabile l'abilità colla quale i grandi tragici greci seppero non solo superare queste difficoltà che si opponevano al libero volo della loro fantasia e alle seduzioni del proprio gusto, ma trarre anche da esse sapientemente profitto per creare potenti situazioni dramatiche di grande verità psicologica e di grande effetto scenico. Si ricordi, ad esempio, il prologo del *Prometeo* di Eschilo. *Cratos* e *Bia* (il *Potere* e la *Forza*) due fantastici personaggi mitologici, trascinano alle deserte regioni della Scizia il grande Titano, ribelle a Giove, che dovrà essere, per fiera punizione del Dio, incatenato e inchiodato su aspra rupe scoscesa, esposto alle intemperie del cielo, al gelo invernale, alle arsure del cocente sole estivo, e dove un avvoltoio verrà poi ogni giorno a rodergli il fegato, che sempre durante la notte rinasce. È con loro *Efesto* (*Vulcano*), il Dio fabbro dell'Olimpo, che per questa sua arte fabbrile appunto aveva avuto da Giove il co-

mando di fissare con indissolubili catene d'acciaio il titano ribelle alla rupe flagellata dalle bufere della Scizia. Sono quindi quattro personaggi, ma di questi due soli parlano, *Cratos* ed *Efesto*, in questa prima scena colla quale la bellissima tragedia si apre; gli altri due, *Bia*, personaggio muto, e Prometeo tacciono. Efesto, favorevole al titano e pieno di compassione per lui compiange la dura sorte che gli è toccata e deplora d'essere stato scelto, fra tutti gli Dei, a compiere opera così inumana e ad eseguire il crudele e imprescindibile comando di Giove. Cratos invece, feroce d'animo, avverso a Prometeo, lo trascina con gioia presso alla rupe, e con fiere parole incita e sprona Efesto, a compiere senza indugio gli ordini del sommo Dio. Il dialogo fra i due si svolge vivo, rapido, concitato; da poche e brevi loro parole e frasi il carattere diverso e i sentimenti di ognuno risultano tosto vivamente tratteggiati e coloriti. Compiuto il doloroso suo ufficio, Efesto, a cui non regge l'animo di assistere più oltre allo strazio di Prometeo, tosto si allontana, rattristato nell'animo, dolente e pentito quasi dell'opera suo malgrado compiuta, pronunciando parole di sommo compianto pel confratello punito.

Cratos invece, colla crudele compiacenza

propria del suo carattere si ferma per qualche istante ancora in sulla scena e insulta l'infelice titano, dicendogli, con feroce ironia:

> Or tu d'ardir fa pompa;
> E di lor doti dirubando i numi
> Danne parte a' mortali . . . .
> . . . . tu stesso
> D'un Prometeo hai bisogno a trovar modo
> Che ti sviluppi di siffatto impaccio.

Come è naturale! e come è rispondente al carattere de' due personaggi e l'allontanarsi di Efesto, e il fermarsi di Cratos ancora per un po' di tempo in sulla scena!

Ma oltre che da fine ragioni artistiche e psicologiche era Eschilo indotto a così fare da cause affatto materiali, perchè doveva lasciar tempo all'attore, che aveva rappresentato la parte di Efesto, di rientrare per uscire poco dopo a recitare la parte di Prometeo [1]. Il

---

[1] Fu asserito da un dotto filologo moderno che in questa tragedia di *Eschilo* il personaggio di Prometeo era rappresentato da un grande fantoccio di legno, imbottito di stoppa e rivestito di tela o di pelle; e che l'attore, che doveva sostenerne la parte, si collocasse, invisibile al pubblico, dietro il fantoccio e parlasse in vece sua. Tale asserzione parve una bestemmia, una vera profanazione dell'arte dramatica e della composizione poetica o

poeta seppe così creare una situazione eminentemente dramatica e psicologicamente vera per superare la difficoltà di non potere fare agire contemporaneamente e parlare in sulla scena che due soli attori. Durante tutta questa prima scena *Bia* (la *Forza*) non parla, nè parla Prometeo. L'orgoglioso titano, nella sua superbia e nella convinzione d'essere trattato iniquamente da Giove, sdegna di pronunciare

---

una sciocca ridicolaggine. Eppure, considerando la questione freddamente, senza artistiche prevenzioni moderne, la cosa appare meno strana e ridicola di quanto a primo aspetto, può oggidì sembrare. Eschilo non disponeva che di due attori; nella scena, che abbiamo descritto, uno di questi sosteneva la parte di *Efesto*, l' altro quella di *Cratos*. *Bia* era attore muto (κωφὸν πρόσωπον). Tale non poteva essere l'attore che sostenesse la parte di Prometeo, perchè nella scena successiva e in tutto il drama egli doveva poi parlare. Era quindi necessario che in questa scena, e quindi in tutte le successive, Prometeo fosse raffigurato da un grandioso fantoccio, il quale veniva trascinato o portato in scena e incatenato poi, immobile, sulla rupe. Perciò appunto il poeta introdusse il personaggio di *Bia*, che sarebbe stato altrimenti affatto superfluo, perchè aiutasse *Cratos* a portare o trascinare in scena la figura di Prometeo. A noi può parere certamente strano assai che un personaggio, anzi il principale personaggio del drama, sia rap-

parola alcuna di lamento, di sdegno o d'ira contro il potente Iddio suo persecutore, alla presenza d'altri, ciò che avrebbe potuto parere debolezza in lui e avrebbe recato gioia a Cratos. Subisce in silenzio la sorte sua; non un gemito esce dalle sue labbra, non un moto egli fa per sottrarsi al castigo di Giove. Questo suo silenzio è psicologicamente giusto: da esso il carattere suo superbo, energico e nobile si

---

presentato da un fantoccio, ma se consideriamo quale era l' abbigliamento degli attori antichi, che descriveremo più sotto, e che essi avevano la testa tutta rinchiusa nella maschera, e quali erano le vaste proporzioni del teatro antico, troveremo che la cosa è meno singolare e improbabile di quanto può sembrare. Si noti poi che Prometeo era un Titano, doveva quindi avere figura e proporzioni gigantesche, come appare anche da certe espressioni del testo (così ad esempio *Cratos* dice ad *Efesto*, il quale aveva incatenato le braccia di Prometeo sulla rupe, « via scendi *giù*, *più basso*, per incatenarli anche i piedi). Di più si noti che Prometeo, incatenato o anzi inchiodato, sulla rupe doveva rimanere immobile durante tutta la rappresentazione, il che a un attore vivo sarebbe riuscito se non impossibile, certamente assai incomodo. In fine del drama poi la roccia, su cui il titano era fissato, precipita e si sprofonda con lui; ciò che più facilmente poteva rappresentarsi col fantoccio, che non con un attore vivo.

rivela e spicca mirabilmente e riesce più evidente di quanto ogni sua parola avrebbe potuto tratteggiarlo, e simpatico agli spettatori. Solamente dopo che anche Cratos e Bia si sono allontanati, egli, rimasto solo nelle disabitate solitudini della Scizia, ludibrio ai venti e ai geli dell'inospite regione, esce a parlare e chiama a testimoni della ingiustizia ch'egli soffre e della iniqua crudeltà di Giove, la muta natura che lo circonda, il sole e il mare, prorompendo in questa mirabile esclamazione:

> O divo etere, o alate aure veloci;
> O sorgenti de' fiumi; o innumerabili
> Increspamenti de' marini flutti;
> O terra, o te madre di tutto; e l'amplo
> Disco del sole onniveggente io chiamo:
> Mirate a me, mirate ciò che io soffro
> Dai numi io nume, in quali pene io deggio
> Qui travagliarmi per tempo infinito.

Arte meravigliosa, che scaturiva dalle esigenze materiali della rappresentazione!

Il poeta non poteva far parlare Prometeo mentre erano in scena Cratos ed Efesto, perchè non aveva che questi due soli attori; creò per ciò con abilità singolare una situazione drammatica nella quale il silenzio di Prometeo era mezzo efficacissimo per tratteggiarne il carattere.

Esempi somiglianti potrebbero trovarsi numerosi e nelle altre tragedie di Eschilo, e in quelle di Sofocle ed anche di Euripide.

Così pure un'altra difficoltà si presentava al poeta in sul principio del drama. Non v'erano, come oggidì, avvisi teatrali nell'antica Atene, che facessero conoscere al pubblico prima ch'egli si recasse allo spettacolo, il titolo de' drami che vi sarebbero rappresentati e il nome de' personaggi che vi avrebbero avuto parte. Tranne poche persone, amiche o conoscenti dei poeti, o che per altre ragioni dovevano interessarsi alla rappresentazione, il gran pubblico ignorava l'argomento delle tragedie a cui avrebbe assistito entrando in teatro. Era quindi necessario o assai opportuno che il poeta componesse la prima scena della tragedia in modo, che da essa gli spettatori potessero subito venire a conoscere chi erano i personaggi che comparivano nel proscenio, quale l'azione del drama che stava per svolgersi loro dinanzi; affinchè a questa e a quelli si interessassero e potessero intendere e seguire lo sviluppo ulteriore dell'intero drama.

Nello stesso tempo il poeta doveva, naturalmente, far parlare i suoi personaggi secondo che richiedeva la situazione loro nel drama.

Ora, anche per questo rispetto, è davvero

mirabile la grande abilità colla quale spesso Eschilo, sempre Sofocle, meno frequentemente Euripide, fecero conciliare perfettamente insieme l'una e l'altra esigenza.

Restiamo ancora, per addurre un esempio, al *Prometeo* di Eschilo.

Compaiono sulla scena i quattro personaggi che abbiamo detto. *Cratos*, rivolto a *Bia* e ad *Efesto* dice:

> Giunti siam della terra alle remote
> Contrade estreme, all'inaccesse vie
> Della Scizia deserta. A te, *Vulcano*,
> Sta l'eseguir ciò che t'impose il padre:
> Questo audace malvagio ad erta rupe
> Stringer con saldi adamantini ceppi,
> Ch' ei furò, la tua dote, il radiante
> Foco, di tutte arti ministro, e un dono
> A' mortali ne fece.

Era naturale che così parlasse *Cratos*. Giunto dopo lungo e faticoso cammino, alla meta lontana insieme co' suoi compagni, la situazione stessa del drama richiedeva, che egli si rivolgesse al Dio Efesto (= Vulcano) e, nominandolo, gli ricordasse il compito suo, e quale questo fosse. Il poeta otteneva così che il pubblico venisse tosto a conoscere, da questi primi versi, chi fossero i personaggi venuti in scena, e quale l'azione del drama che stava per incominciare.

Egualmente avviene nell'*Elettra* di Sofocle. Il pubblico, entrato in teatro, vede che la scena rappresenta la facciata d'un palazzo reale, e, più distanti, un tempio, un bosco, ma che reggia, che tempio, che bosco siano egli non conosce. Compaiono in scena tre personaggi, a lui ignoti, un vecchio e due giovanetti. Il vecchio rivolto a uno di questi dice:

> O figliuol del supremo ad Ilio un tempo
> Duce de' Greci Agamennone, or puoi
> Qui riveder ciò che bramato hai sempre.
> Ecco, *Oreste*, l'antico Argo egli è questo,
> Di che avevi desio; dell'assillita
> D'Inaco figlia è quello il luco; e quello
> È il consacrato al lupicida nume
> Foro Liceo. Quel che a sinistra sorge
> L'inclito tempio è di Giunone; or vedi
> Qua la ricca Micene, ove siam giunti
> E questa de' Pelópidi infelice
> Casa, d'ond'io dalla germana tua
> Te un dì sottratto alla paterna strage
> Mi tolsi, e salvo a questa età ti crebbi
> Vendicator del trucidato padre.

E il giovane a lui:

> Oh de' miei famigliari il più diletto
> Come buono e amoroso a me ti mostri.

Ecco come il poeta seppe impostare abilmente la scena affinchè il pubblico, a cui la

leggenda degli Atridi era nota, tosto imparasse che quel giovanetto era *Oreste* coll'amico indivisibile *Pilade*, che il vecchio era il pedagogo od ajo suo, e che l'azione del drama a cui assisteva era la vendetta che il figlio dell'ucciso Agamennone farà terribile sulla madre sua Clitennestra e il drudo di lei Egisto. La situazione appunto del drama rendeva opportuno che il vecchio Ajo, arrivato alla meta del loro viaggio, indicasse tosto al giovinetto Oreste, nominandolo, i luoghi in cui era giunto, e ch'egli non poteva riconoscere, perchè da quelli era stato furtivamente sottratto bambino. Nel mostrare così a lui l'antica Micene, la reggia de' padri suoi, i templi venerati degli Dei protettori del paese faceva conoscere anche agli spettatori che cosa realmente la scena rappresentasse.

E cogli esempi potrei continuare.

Euripide invece ricorre, per raggiungere lo stesso scopo ad un nuovo, e certo meno felice, espediente. Il *Prologo* della tragedia è non di rado in Euripide, anzicchè una scena del drama, una semplice narrazione del fatto o degli avvenimenti che formeranno l'argomento vero della tragedia, o di quelli che precedettero ad essi; esposizione narrativa fatta da un Dio o da un personaggio, che nel drama poi non avrà

più parte alcuna, o ne avrà una affatto secondaria. Il prologo in tal modo non si lega coll'azione dramatica che segue, non fa quasi punto parte di essa, è come un membro estraneo all'organismo del componimento poetico e per ciò appunto dai critici antichi e moderni fu, non senza ragione, giudicato difettoso. Allo scopo tuttavia a cui il poeta mirava esso serve molto efficacemente. Così, ad esempio, nell'*Ecuba* di Euripide, compare, in sull'aprirsi della tragedia, l'*Ombra di Polidoro*, e narra:

Dal baratro de' morti e dalle porte
Delle tenebre uscito, io qua ne vengo,
Io Polidoro che di Priamo nacqui
E d'Ecuba Cisseide. Il padre mio
Poi che per l'asta ellenica periglio
Di cader venne alla città de' Frigi
Cauto da Troja mi fuggì del Trace
Polimestore ai tetti . . . .
. . . . Anche molt' oro
Con me, di furto, a lui mandava il padre,
Perchè, se d'Ilio un dì cadean le torri,
I superstiti suoi figli di vitto
Non patissero inopia. Ultimo io m'era
De' Priamidi, e trafugar me fece,
Poi che ancor brando o scudo io non potea
Col mio tenero braccio. . . . .
. . . . Ma quando Troja
E d' Ettore la grande anima cadde . . . .
. . . . me a morte spinse
Quell'ospite paterno e al mar gittommi,

Per far suo l' oro ond' io copia m' avea . . .
Or, lasciato il mio corpo, io vo nell' aere
Trascorrendo sovr' Ecuba, diletta
Madre mia, da tre dì, quanto è che in questo
Chersonesio terren giunta da Troja
È la misera donna. E tutti immoti
Qua con lor navi al Tracio lido accoste
Stanno gli Achei, poi che il Pelide Achille
D' in su' l tumulo apparso arrestò tutta
L' Ellena armata che alle patrie case
Dirizzava il remeggio; e ad essa chiede
Polissena mia suora, alla sua tomba
Vittima e premio. E l' otterrà: donato
Ei sarà di tal dono; in questo giorno
Spinge il destin la mia sorella a morte;
E la madre vedrà gli estinti corpi
Di due figli; di quella sventurata
Vergine e il mio, che innanzi a' piè sospinto
D' un' ancella di lei n' andrà dall' onde
Per aver sepoltura.

L'ombra di Polidoro scompare, nè ha più parte alcuna nel drama. Questo si svolge affatto indipendentemente dalla prima scena, la quale potrebbe anche venir tolta e soppressa senza che l'organismo intero della tragedia se ne avesse punto a risentire.

Altri e non pochi esempi potrei addurre di questa maniera inorganica di comporre di Euripide se il farlo non ci traesse troppo lontani e fuori dell'argomento nostro. Ma pur giovava notare come gli inceppamenti di varia specie

posti alla libera esplicazione del pensiero del poeta, le difficoltà materiali, le rigide prescrizioni e norme del concorso anzichè nuocere al genio suo, giovassero piuttosto ad acuire l'ingegno dell'artista, a costringerlo a cercare e trovare nuovi ingegnosi espedienti, a rendere più fina, più pura, più perfetta la manifestazione de' suoi concetti e dell'arte sua. Il vero genio nè cerca, nè ama la via più facile e piana, ma dalle asprezze e difficoltà stesse che incontra trae sempre maggiore vigoria, dalla dura lotta che sostiene per vincere spicca più libero ed agile il suo volo e brilla più limpido e splende fra gli ostacoli d'ogni genere che lo attorniano. Il genio è come Proteo che solamente fra' lacci che da tutte parti lo stringono fa udire inspirata la fatidica parola.

Qui taluno potrà domandare perchè non siano mai stati concessi più di tre attori ai compositori dramatici concorrenti? — Nessun cenno troviamo presso gli antichi scrittori che risponda a questa spontanea domanda. Si è creduto da alcuni che ciò derivasse dalla grande difficoltà di trovare abili attori, capaci di sostenere degnamente il compito loro; da altri si disse che ne fosse causa un giusto riguardo dovuto ai coreghi, ai quali sarebbe stata imposta grave spesa se si fosse aumentato di

troppo il numero degli attori. Ma nè l'una nè l'altra risposta appagano interamente.

L'arte di attore dramatico era senza dubbio molto più difficile colle esigenze del teatro antico, che presso di noi. L'ampiezza straordinaria della cavea, la grande lontananza degli spettatori dal palco scenico, l'essere il teatro tutto scoperto richiedevano nell'attore tale forza e robustezza di voce, perchè potesse farsi udire da tutti, che pochi certamente avranno avuto. Occorreva inoltre in lui una grande abilità nel saperla modulare, in modo da sostenere, nello stesso drama, parti diverse e di uomo e, ciò che tornava assai più difficile, di donna, di più bisognava che egli sapesse e recitare e declamare e cantare con voce da uomo e da donna, giacchè non di rado, come vedremo in seguito, anche l'attore cantava a piena voce insieme col coro, ovvero da solo, o in duetti con altro attore. Abilità non comuni erano quindi in lui richieste, che solamente con lungo studio, con ripetuti e faticosi esercizi poteva acquistare e che a pochi soltanto riusciva di raggiungere in grado eminente. Anche la prontezza e la sicurezza della memoria dovevano possedere in grado sommo gli antichi attori, ai quali mancava il sussidio del suggeridore che tanto giova agli attori moderni e a cui tanto essi si

affidano. I movimenti stessi riuscivano all'attore antico, impacciato nel pesante abbigliamento che descriveremo, ben più difficili che agli attori nostri, e tutto quindi contribuiva a rendere l'arte loro ardua e faticosa. Sappiamo infatti che essi mettevano uno studio assai lungo e paziente per educare e la voce e il gesto e la memoria, e si sottoponevano, al pari degli odierni cantanti da teatro, a un regime di vita affatto speciale, rigoroso, severo, pieno di privazioni. — Che qualche riguardo si avesse pure al dispendio che era imposto ai cittadini per le Coregie è naturale, ma, se sappiamo che la spesa pel Coro era tutta addossata a questi, non siamo egualmente sicuri se anche la spesa per gli attori competesse a loro; pare anzi che questa, o tutta o in parte, fosse sostenuta dallo Stato.

Ma se la difficoltà nel trovare abili attori, e il dispendio nel compensarli possono avere in parte contribuito a far sì che il numero loro restasse sempre limitato a tre soli, nei concorsi dramatici, noi crediamo tuttavia che la causa vera e principale di tale limitazione sia piuttosto da ricercare nello spirito conservativo proprio del popolo greco. Alle vecchie tradizioni i greci rimasero sempre con molto ossequio fedeli e a stento da esse si allonta-

navano. Nel caso speciale poi de' concorsi dramatici l'avversione a introdurre troppo frequenti innovazioni poteva essere aumentata dal carattere semireligioso che gli spettacoli teatrali nell'origine loro avevano, come parte delle feste Dionisiache.

In qual modo fossero assegnati gli attori, sia al corego sia al poeta, non ci è detto da alcun scrittore antico, e le opinioni de' dotti moderni, anche qui come in ogni altra questione, sono tra loro assai discordi. V'ebbe chi credette che l'Arconte o di proprio arbitrio o per estrazione a sorte, designasse gli attori che dovevano rappresentare i drami di ciascuno de' tre concorrenti. Ma se consideriamo che la buona riuscita e il successo presso il pubblico di una rappresentazione dramatica dipendono in grandissima parte dall'abilità degli attori o de' cantanti che la rappresentano, cosicchè non di rado avviene che un ottimo componimento scenico per mancanza d'arte negli attori sia sciupato e che viceversa ottenga pieno successo per l'abilità degli esecutori un componimento anche scadente, troveremo irragionevole che la sorte del concorso fosse affidata al caso o all'arbitrio dell'Arconte.

Ben più ragionevole è il credere che la scelta degli attori spettasse esclusivamente al corego,

o meglio ancora al poeta compositore. A questi sopratutto importava che l'opera fosse messa in scena ed eseguita nel modo migliore perchè potesse essere giustamente gustata ed apprezzata dal pubblico, e riportare la vittoria sopra i concorrenti rivali. Nè v'ha dubbio ch'essi avranno avuto gran cura di accaparrare per sè gli attori ne' quali avevano maggiore fiducia e che credevano meglio adatti per l'esecuzione dell'opera. Sappiamo infatti che ognuno dei tre grandi tragici ateniesi ebbe i suoi attori preferiti, di alcuni de' quali il nome giunse fino a noi. Così sono ricordati come valenti esecutori delle tragedie di Eschilo gli attori *Cleandro* e *Minisco*, l'ultimo de' quali dovette conservare fino ad età molto avanzata l'abilità sua se è vero che nel 432, trentasei anni dopo la morte di Eschilo, egli agiva ancora sul teatro di Atene. Di Sofocle anzi ci è detto che egli componesse le parti di qualcuno de' personaggi delle sue tragedie in previsione delle attitudini speciali dell'attore al quale sapeva che l'esecuzione di esse sarebbe stata affidata (πρὸς τὰς φύσεις τῶν ὑποκριτῶν γράψας). È ciò che appunto fecero, e che fanno, non pochi de'grandi maestri compositori del tempo nostro in riguardo a celebri cantanti, uomini e donne.

In sui primordi del drama, come il Coro era

composto di cantori dilettanti scelti fra il popolo, così dilettanti saranno stati anche gli attori; ma in seguito e un po' alla volta, si venne formando e di quelli e di questi una classe che potremo dire di professionisti. V'ebbe cioè chi si dedicò esclusivamente all' arte di attore, addestrandosi a questa con studi speciali, sotto la direzione di un maestro, collo scopo di trarre dalla professione guadagno, onori e gloria. Alcuni attori diventarono anche celebri e il nome loro giunse fino a noi. Conosciamo il nome di *Filonide*, attore comico, al quale Aristofane affidò da recitare la sua comedia l'*Amfiarao*, che andò perduta; e il nome di *Callistrato*, protagonista, al quale diede da rappresentare la comedia a noi conservata, degli *Uccelli* (Ὄρνιθες).

Dell'uno e dell'altro più volte si valse Aristofane per le sue comedie. Attore celebre fu *Callipide*, del quale tuttavia i critici teatrali (che c'erano fino d'allora) dicevano che esagerasse alquanto nel gesto e nel modo di recitazione (ὑπερβάλλοντα). Nel secolo quarto ebbero rinomanza di abili attori Polo, Teodoro, Aristodemo, Androstene, Ipparco, Neottolemo, Tessalo ed altri parecchi che non importa ricordare. Così pure in Roma, più tardi, al tempo di Cicerone furono attori assai rinomati

per la comedia Roscio, che morì nell'anno 62 a. G. C. e per la tragedia Esopo.

V'ebbe un tempo in Atene, dal 457 a. G. C. in poi, in cui si fecero concorsi speciali anche fra gli attori, oltre che fra Coreghi e poeti, badando naturalmente all'arte loro di recitare, di cantare, di agire, indipendemente dal valore e dai pregi o difetti dell'opera dramatica che rappresentavano.

Sorsero anche, e in Atene e altrove, scuole speciali pei giovani che volessero dedicarsi alla professione di attore dramatico e sappiamo che tali scuole erano anche frequentate da giovani oratori per apprendere in esse la corretta e chiara pronuncia della parola, della frase del periodo, la giusta modulazione della voce, la efficacia del gesto, l'arte del porgere in generale che tanta importanza aveva nell'eloquenza antica e che non minore ne avrebbe nell'arte oratoria moderna, quando questa fosse con maggior intelligenza educata.

Già fino dal terzo secolo avanti Cristo gli attori dramatici, che erano detti *artisti dionisiaci* (οἱ περὶ Διόνυσον τεχνῖται), avevano cominciato a costituirsi in società professionali (σύνοδοι), somiglianti alle nostre compagnie dramatiche. Esse diventarono sempre più numerose, e alcune riuscirono ad accumulare grandi ric-

chezze, ed erano tenute in Grecia e nell' oriente in grande estimazione. Anche in occidente, al tempo dell'impero, compagnie dramatiche, a somiglianza delle greche esistevano ed erano denominate *Parassiti Apollinis*, ovvero *Corpus scenicorum*, o *Commune mimorum*, o designate con altri nomi.

Giravano di città in città, esercitando la loro professione, come avviene appunto a tempi nostri, e avveniva allora, non di rado, com'è oggidì, che la professione di attore dramatico si facesse quasi ereditaria nella medesima famiglia, passando da padre in figlio.

La professione di attore in Grecia e nell' oriente, esercitata com'era da cittadini liberi, godeva molto credito. Non così presso i Romani, presso i quali quest'arte non era esercitata per lo più che da schiavi o da liberti, cosicchè pei cittadini liberi la professione di *istrione* (come era detto l'attore) era considerata come infamante (v. GIULIANO, *Digest.* III, 2, 1: *infamis est qui artis ludicræ pronutiandæ causa in scænam prodierit*). Non era fatta eccezione che pei musicisti, che erano tenuti in grande onore anche presso i romani.

Ma il tempo e i costumi avevano in questo proposito modificato assai negli ultimi secoli dell'ellenismo e dell'impero romano l'opinione

pubblica, e molti pregiudizi e avversioni contro gli attori e le attrici teatrali erano cessati. Gli uni e le altre, più che dalla speciale professione erano stimati secondo le loro qualità personali, i loro costumi e la loro condotta, cosicchè alcuni furono tenuti in grandissimo conto, ed ebbero grandi onori. Maggiore durò la diffidenza verso le donne di teatro, la cui moralità, in confronto alle altre, era più facilmente esposta a sospetti e a sfavorevoli giudizi. Ma v'ebbero anche attrici altamente stimate, e *Pelagia*, che in gioventù era stata mima molto applaudita nei teatri di Roma, passata dal paganesimo al cristianesimo fu elevata all'onore degli altari. Altre parecchie attrici, ad onta della professione, e forse anche dei costumi alquanto liberi, salirono a grande fortuna, e Teodora, che si era mostrata molto parcamente vestita al pubblico nei teatri di Costantinopoli ed aveva avuto frenetici applausi più per la sua straordinaria bellezza che per l'abilità artistica, ebbe la rara fortuna di diventare moglie di Giustiniano e imperatrice potente del vasto regno.

§ 2. *La maschera.*

Gli Attori antichi, come pure i Coristi, erano mascherati. Ma la maschera (πρόσωπον, pl. πρόσωπα, προσωπεῖα) non copriva solamente il volto, come

le maschere nostre, ma era un'intera testa, che comprendeva e copriva l'intero capo dell'attore, gli scendeva fino alle spalle ed era fissata al collo. Era formata di tela ingessata, di pelle o d'altra materia, anche di legno. Internamente

Maschere.

era, nella parte superiore, imbottita perchè non pesasse troppo grave sul capo. Era dipinta con tratti grossi e rilevati, che segnassero le sopraciglia, gli occhi, il naso, la bocca, le labbra, perchè, nell'ampiezza del teatro, potessero es-

Maschere.

sere veduti anche da lontano, e da lontano assumessero i lineamenti e le proporzioni naturali del volto umano. L'apertura dell'occhio era relativamente piccola, quanto bastasse perchè l'attore attraverso i due fori, raffiguranti

la pupilla, vedesse sufficientemente; grande invece, affinchè apparisse chiaro, era dipinto il bianco dell'occhio. La bocca era enormemente grande ed aperta, perchè la voce ne potesse uscire libera e piena. Vuolsi anzi che

Maschera.

la bocca della maschera fosse formata a guisa d'imbuto, affinchè la voce dell'attore ne uscisse ingagliardita, come da una specie di tromba sonora, e che da questa sua proprietà appunto sia derivato il nome latino della maschera, che

è *persona*, quasi *per-sonat*. La maschera aveva di regola la fronte molto alta e spaziosa, e l'occipite molto rialzato, con una specie di protuberanza, a forma di pera, detto *oncos* (ὄγκος), intorno alla quale erano attaccati i capelli, che cadevano per lo più fluenti e sciolti, ovvero a trecce, o a ricci sulla fronte, sulle tempia, lungo le guance. L' oncos serviva anche di manilia per tenere in mano la maschera, quando non era posta sul capo.

Maschera.

Le maschere erano, naturalmente, appropriate ai personaggi che agivano nel drama, ed erano alquanto differenti quelle destinate per le tragedie, da quelle della comedia, o del drama

satirico. V'erano maschere di uomo e di donna, di giovane e di vecchio, di fanciulli e di adulti; corrispondentemente anche i capelli erano di diverso colore, e biondi e neri, e grigi e bian-

Maschera.

chi, come richiedeva l'età diversa; v'erano maschere con barba e senza barba, e questa pure di vario colore. Insomma tutte le varie fisionomie e le varie età dell'uomo erano rappre-

sentate dalla maschera. Anche i diversi stati d'animo, le passioni diverse che commuovono il cuore umano e si rispecchiano nel volto erano riprodotte nelle maschere teatrali. Ve ne erano di persone serie e d'ilari, di tristi e malinconiche e di allegre, di addolorate e di tranquille, di irate, corrucciate, pensose, solenni e così via. L'arte di fabbricare maschere pel teatro venne sempre più perfezionandosi e crebbe rigogliosa in Atene, ove raggiunse presto un grado d'abilità veramente mirabile. Artisti appositi si dedicavano a questa industria, (προσωποιοί, ovvero σκευοποιοί), e ad essi ricorrevano attori e coristi per comperare le maschere che loro abbisognavano per la rappresentazione.

Non sappiamo nè a chi debba attribuirsi l'invenzione della maschera, nè quando ne sia incominciato l'uso. Si è detto che nelle orgie bacchiche delle feste dionisiache i cantori del coro per non essere conosciuti dal pubblico e per avere più libera la parola licenziosa e mordace, che metteva in canzonatura e pungeva uomini e cose, si tingessero di mosto il viso, o lo coprissero con foglie di vite, e che da quest'uso derivasse poi l'invenzione e l'uso della maschera. Da tali orgie, care sopratutto ai villaggi campagnuoli, nacque la comedia attica, e può darsi che da qui sia sorto il primo suggerimento di

sostituire al mosto e alle foglie di vite la maschera. Ma indipendentemente da ciò, era ben naturale che fino dalla prima origine del drama, quando l'attore doveva rappresentare nella stessa tragedia parti diverse, pensasse a trasformarsi il volto coprendolo con una maschera, la quale si sarà venuta mano mano perfezionando col perfezionarsi e allargarsi dell'arte dramatica. Alcuni dotti moderni vollero attribuire ad Eschilo l'invenzione prima della maschera teatrale, fondandosi sopra un passo di Suida (s. v. Αἰσχύλος), il quale, per vero, non dice punto che Eschilo abbia inventato la maschera in generale, ma bensì solamente che egli pel primo adottò maschere con espressione terribile (προσωπεῖα δεινά) riferendosi probabilmente alle faccie orribili e paurose che si dicevano immaginate da lui per le Furie, nella sua tragedia delle Eumenidi. Ma se non inventò, certo egli perfezionò la maschera, come ogni altro mezzo ed espediente che giovasse ad accrescere l'illusione scenica delle rappresentazioni.

Nei primi tempi della tragedia e della comedia, principalmente, è probabile che la maschera avesse carattere personale, che cioè essa fosse fatta di volta in volta appositamente per rappresentare quel dato personaggio e non al-

tri, secondo le prescrizioni del poeta, sia che egli volesse figurare una persona viva e reale, come spesso avveniva nella comedia appunto, sia una persona creata dalla sua fantasia. Tali maschere, dette maschere apposite (ἔκσκευα πρόσωπα) usò frequentemente Aristofane, e con lui certamente anche gli altri comediografi del suo tempo, quando la comedia metteva spesso in scena e in canzonatura persone vere e viventi della città. Così è certo che nelle *Nuvole* (Νεφέλαι) di Aristofane l'attore che rappresentava Socrate portava una maschera che riproduceva fedelmente, benchè in caricatura, i tratti caratteristici della fisionomia del grande filosofo; come pure non v'ha dubbio che nella comedia dei *Cavalieri* (ἱππῆς) l'attore che rappresentava il *Paflagone* doveva, nella maschera, riprodurre i tratti della faccia di Cleone, il terribile demagogo così audacemente attaccato dal poeta. Così dicasi d'altre sue maschere.

Ma coll'andare del tempo si vennero formando maschere di tipo fisso, maschere apparecchiate, come dicevano i greci (πρόσωπα εὔσκευα) che potessero servire pei vari personaggi eventuali di una tragedia o di una comedia qualsiasi. Così, ad esempio, la maschera di giovine donna triste, addolorata, malinconica, coi capelli tagliati, in segno di lutto (detta κούριμος

παρθένος, fanciulla tosata), era egualmente adatta a rappresentare così l'*Antigone* come la *Elettra*; la maschera seria, nobile, dignitosa, severa di un uomo d' età matura poteva convenire egualmente bene a un attore per rappresentare così la parte di *Creonte*, come quella di *Menelao* o di *Agamennone*, o di altro qualsiasi re o tiranno leggendario dai tempi eroici. Così dicasi di molte altre maschere. La tradizione e l'arte plastica avevano ormai fissato alcune figure tipiche di eroi o di divinità a tutti note e la maschera non aveva che a riprodurre codesti tipi, perchè il pubblico in teatro riconoscesse subito, al primo apparire in scena dell'attore, chi fosse il personaggio ch'egli doveva rappresentare. Tali erano le maschere di Giove, di Nettuno (Poseidone), di Apollo, di Minerva (Atena), di Giunone (Era), e degli eroi, quali Ercole, Teseo od altri. Oltre alla maschera v'erano poi, e per gli eroi e per gli Dei, altri segni simbolici che accennavano alle loro speciali attribuzioni, e che ne rendevano pronto e facile il riconoscimento. Così Apollo compariva in scena coll'arco, Mercurio (Ermete) col petaso in testa e il caduceo (κηρυκεῖον) in mano, Ercole colla clava e la pelle di leone gettata sulla spalla, così dicasi di tutti gli altri. I re avevano come

distintivo loro proprio lo scettro e il manto di porpora; i sacerdoti le candide sacre bende in capo; i supplichevoli il ramo d'ulivo in mano, i vecchi il bastone, cui appoggiavansi; i guerrieri le armi e così via. Erano tutti segni diventati ormai tipici convenzionali dai quali il pubblico apprendeva tosto il carattere del personaggio comparso in scena.

Codeste maschere tipo avevano nel linguaggio tecnico teatrale ciascuna il proprio nome. Polluce ne dà un lungo elenco, e con cura s'indugia a descrivere ognuna. Egli enumera ben ventotto maschere diverse per la tragedia, sei per uomini vecchi, otto pei giovani, tre per servi, undici per donne; non meno di quarantaquattro maschere enumera per la comedia; nove per uomini vecchi, undici per giovani, sette per schiavi, quattordici per giovani donne, tre per donne vecchie. Tre maschere speciali, grottesche, esagerate, in caricatura, servivano pel drama satirico. Un numero così grande di maschere-tipo diverse ci mostra quanto l'industria del fabbricarle fosse progredita e come dovesse essere accorto e finamente variato l'uso del servirsene negli attori. Fantastiche assai e bizzarre dovettero essere le maschere immaginate da Aristofane pei Cori delle comedie, i quali invece di uomini dove-

vano rappresentare animali, come le rane, le vespe, gli uccelli, nelle comedie di questi titoli, ovvero esseri simbolici come le nuvole.

Secondo il nostro modo di vedere e le abitudini de' teatri nostri, l'uso delle maschere, e di tali maschere, presso gli antichi greci e romani può certamente sembrare assai strano. Il movimento degli occhi, l'espressione varia del volto, il riflettersi nella fisionomia delle passioni che agitano l'animo, l'arrossire, l'impallidire, il riso e il pianto, il sorriso ironico e il sogghigno di scherno, l'oscurarsi e il rasserenarsi della fronte, l'aggrottare delle sopraciglia, tutti insomma i movimenti della faccia che hanno tanta parte nella recitazione moderna, e che sono così comunicativi e pieni di suggestione pel pubblico de' nostri teatri, andavano affatto perduti sotto la maschera immobile dell'attore greco.

Poteva bensì l'arte abile e finissima de' fabbricatori di maschere fare spiccare in ognuna di queste, con esatto realismo, i diversi atteggiamenti, le varie espressioni che il volto umano può assumere sotto i moti dell'animo; e abbiamo infatti veduto quale grande quantità di maschere diverse fossero state inventate. Ma non potevano i più valenti fabbricatori far sì che la espressione della maschera mutasse col

mutare subitaneo, improvviso di sentimenti e delle passioni del personaggio nel corso di una medesima scena; che egli passasse dalle lagrime al riso, dalla gioia al dolore, dal coraggio alla paura, dalla calma dello spirito all'ira, alla sorpresa, alla maraviglia; e così dicasi di ogni altro mutamento de' sentimenti che lo svolgersi del dialogo poteva produrre.

Da una scena all'altra era bensì possibile che l'attore mutasse maschera adattandola ai nuovi sentimenti che l'azione dramatica richiedeva; e così ad esempio, il re Edipo, nella celebre tragedia di Sofocle, comparire in sul principio del drama con volto calmo, sereno, dignitoso, e presentarsi poi in sulla fine della tragedia con altra maschera in cui fosse espressa e la sua cecità e il suo dolore e il suo avvilimento; ma l'ira, la maraviglia, lo stupore, il sospetto, lo sgomento che man mano gli invadevano l'animo, gli turbavano lo spirito, nel corso stesso delle singole scene, a seconda che egli temeva d'essere tradito e invidiato dal cieco indovino Tiresia, o incominciava a sospettare terribilmente d'essere stato egli stesso involontario uccisore del padre, o entrava in lui il convincimento d'essere, senza saperlo, marito della madre, padre e fratello insieme de' suoi figliuoli, reietto quindi e maledetto

dagli Dei, tutta questa mirabile e rapida successione di impressioni e di affetti nell'animo suo passava senza che traccia ne potesse apparire sulla fredda ed immobile maschera che gli copriva il volto. Il supporre, come alcuni filologhi moderni, interpretando male un passo di Quintiliano (XI, 3), hanno fatto, che vi fossero maschere, per così dire, a doppia faccia, fabbricate cioè e dipinte in modo, che viste da un lato esprimessero il riso, la gioia, la calma e viste dall'altro apparissero lagrimose, addolorate, irose, esprimenti sentimenti affatto diversi; e che l'attore si volgesse e mostrasse al pubblico or l'una or l'altra metà della maschera secondo che il caso richiedeva, è supporre cosa tanto assurda che pare impossibile sia stata detta sul serio, e sul serio sia stata da non pochi accettata per vera. In qualche farsa ridicola, in qualche grottesca pantomima un simile scherzo possiamo ben ammettere siasi anche fatto; ma che in rappresentazioni serie di tragedie o di comedie un tale espediente siasi usato nessuno che rettamente ragioni, potrà ammettere mai. A mostrare l'assurdità della cosa, già per se stessa sommamente grottesca, basti considerare, che gli spettatori erano nell'antico teatro semicircolare disposti in modo, che mentre una parte di essi vedeva una metà della

faccia dell'attore, l'altra parte vedeva la metà contraria, l'effetto quindi, che colla supposta maschera a doppia faccia si sarebbe voluto ottenere era per gli uni e per gli altri diverso e contrario.

Il vero è che gli antichi a tutto ciò che noi diciamo giuoco della fisionomia, a tutta la mobilità e all'espressione varia del volto, alla quale pure Quintiliano, nel luogo sopra citato, annette così grande importanza per quanto concerne l'oratore e per l'effetto che essa può produrre su suoi uditori, nei loro teatri dovevano rinunciare affatto e facilmente vi rinunciavano. Innanzi tutto dobbiamo considerare quanto più vasti de' nostri fossero gli antichi teatri L'espressione del volto dell'attore, quando pure non avesse avuto la maschera, sarebbe andata egualmente perduta per la parte di gran lunga maggiore degli spettatori, troppo lontani per poterne discernere i lineamenti. Appena forse coloro che erano seduti sui gradini più bassi e più vicini all'orchestra sarebbero stati in caso di vedere così chiaramente il volto dell'attore da distinguere i cambiamenti della fisionomia corrispondenti ai diversi movimenti dell'animo. Per ciò appunto le maschere erano costruite e dipinte a grandi tratti, ben distinti e grossolani, presso a poco come avviene per le scene

de' nostri teatri, le quali vedute da vicino sembrano rozzi sgorbi ed esagerate figure delle cose, e viste da lontano rappresentano con mirabile esattezza e perfetta illusione il vero. Così la maschera antica, esagerata ne' suoi tratti e quasi mostruosa a chi la guardi da vicino, assumeva le giuste proporzioni del vero all'occhio degli spettatori lontani. Ai cambiamenti momentanei del volto il pubblico antico rinunciava; come pure di molte altre esigenze dell'illusione scenica, alle quali noi moderni tanto, e forse anche troppo, teniamo, egli faceva a meno. È una raffinatezza del tutto moderna, ed estranea anche assai più che non sembri e che da molti si creda, alle ragioni intime dell'arte e al valore intrinseco dell'opera dramatica, quel realismo scenico che alcuni autori vanno con sottile cura ricercando e di cui tanto si compiace la parte, forse meno colta, del pubblico.

Questo oggidì richiede che e le scene e il vestiario degli attori e gli accessori tutti esteriori della rappresentazione riproducano con scrupolosa esattezza l'ambiente storico in cui si finge che l'azione dramatica si svolga. In tutto questo il pubblico antico era di assai più facile accontentatura. Pochi accenni, pochi segni simbolici a lui bastavano, al resto suppliva colla immaginazione, pronta, vivace, mobile

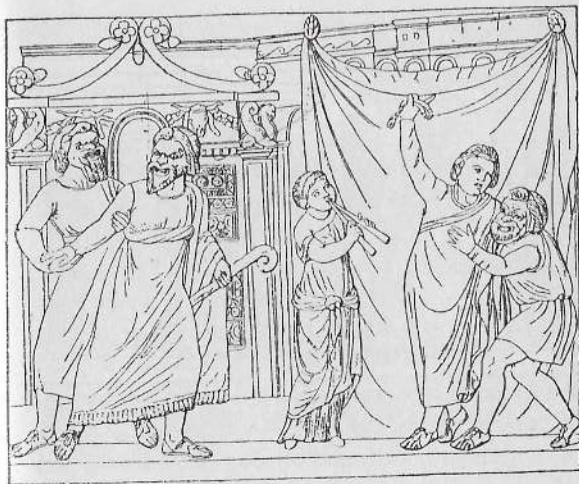
come la fantasia de' fanciulli, come è appunto in generale la fantasia de' popoli meridionali e de' popoli primitivi. E primitivo e fanciullo infatti, sotto questo rispetto, potremmo dire il popolo greco antico.

L'uso della maschera d'altronde rendeva assai più facile il compito all'attore, il quale nel medesimo drama, come si è detto, doveva rappresentare successivamente, e alle volte con brevissimi intervalli di mezzo, personaggi diversi, ed anche le parti di donna, per le quali il volto barbuto e abbronzito dell'uomo adulto malamente si prestava.

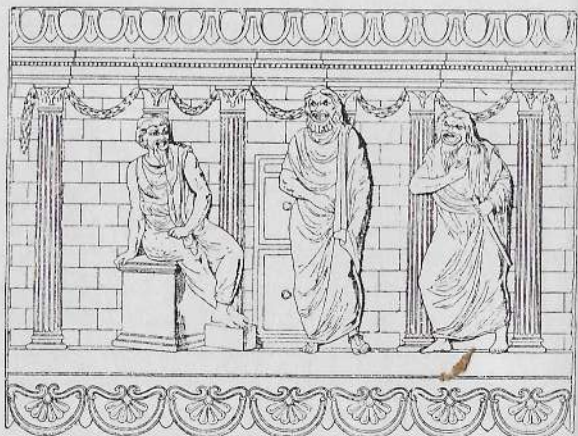
Nè si creda che l'effetto scenico dovesse, dall'uso della maschera, essere gran che scemato e meno viva l'impressione del drama nel pubblico. Ricordiamo che non è molto che anche nel teatro moderno gli attori si presentavano mascherati, e che maschere fisse e tradizionali erano e l'Arlecchino e il Brighella e il Pantalone e altre non poche, rammentiamoci anche del tempo quando eravamo fanciulli e che ci avveniva d'assistere alle rappresentazioni de' burattini o delle marionette; che impressione viva e profonda non ne abbiamo provato! come ci era facile colla ingenua e pronta fantasia di quella età infondere vita e sentimento in quelle piccole teste di legno, dalla faccia fissa impas-

sibile, commuoverci di gioia e di dolore, d'ira e di compassione, e ci paresse che e il pianto e il riso e la paura e lo sgomento movessero quei volti e gli atteggiassero ad ogni momento diversamente. E la parola che scende nell'animo, che lo commove, che vi desta tutta la varietà de' sentimenti, degli affetti, delle passioni; tutto il resto è accessorio. Alcun che di somigliante a ciò che avveniva in noi fanciulli avveniva nel pubblico antico; fanciullo ancora e vergine alle impressioni della scena.

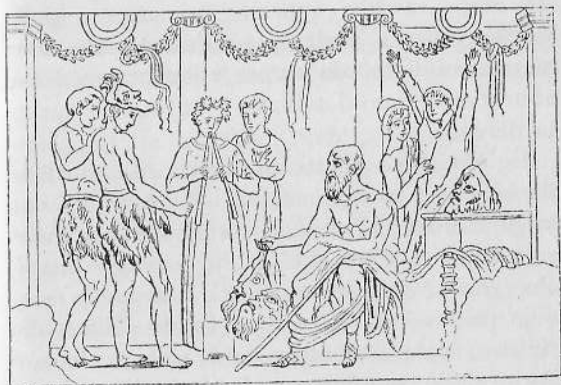
§ 3. *Abbigliamento degli attori.* — La maschera, fatta al modo che abbiamo detto, ingrossava naturalmente la testa dell'attore, la quale riusciva per ciò sproporzionata al resto della persona. Per togliere questo inconveniente bisognava alzare la statura dell'attore artificialmente e ciò si ottenne con una apposita calzatura, detta *embate* o *cotorno* (ἐμβάτης, κόθορνος, anche ὀκρίβας, in lat. *cothurnus*, *crepida*), la cui invenzione venne attribuita ad Eschilo. Era il cotorno una specie di sandalo di legno, colla suola molto grossa, che si allacciava con stringhe fortemente al piede e alla parte inferiore della gamba. La persona veniva in tal modo rialzata di parecchi centimetri. Il cotorno era a diversi colori, ve n'erano di neri, di gialli, di rossi, di grigi e bruni, anche di dorati, se-

condo la condizione civile e la dignità del personaggio che li portava. La forma sua, a giudicare da' disegni che ne rimangono, era tozza e assai goffa, quadrangolare, che appena appena poteva dirsi avesse la forma del piede

umano, e che si adattava egualmente al piede destro come al piede sinistro. Da tale sua proprietà appunto derivò l'uso proverbiale di questa parola per indicare un uomo politico che oscillasse incerto fra due partiti diversi, passando

ora ad uno ora ad altro, come fu detto di Teramene, uno dei trenta tiranni, condannato a morte per la perfidia del terribile suo collega Crizia. V'erano naturalmente cotorni anche di diversa grandezza, di più e meno alti. Il co-

torno non era portato che dagli attori tragici; alquanto diversa era la calzatura degli attori comici. Questi portavano scarpe più semplici e più basse, più somiglianti a quelle usate nella vita comune. Anche le calzature de' comici avevano nomi diversi, e in latino erano dette

socco, socci (ἐμβάδες ovvero λακωνικαὶ ἐμβάται, e quelle per le donne περσικαὶ ἐμβάται, *soccus*).

I coristi portavano, non il cotorno, ma una semplice scarpa di pelle (κρηπίς), con suola di cuoio, per lo più di color bianco (λευκαὶ κρηπί-

δες), giacchè col cotorno ben difficilmente avrebbero potuto danzare. Gli attori invece del drama satiresco erano a piedi nudi.

Resa in tal modo più alta, per mezzo del cotorno, la persona dell'attore tragico, era necessario farla anche apparire proporzionatamente più grossa, affinchè non sembrasse troppo smilza e sottile. Si ricorse per ciò all'uso di

imbottiture e di cuscinetti che si fissavano sul petto (προστερνίδιον) o sul ventre (προγαστρίδιον) e intorno a tutto il corpo in generale (σωμάτιον) sicchè questo avesse tutte le giuste proporzioni del corpo umano.

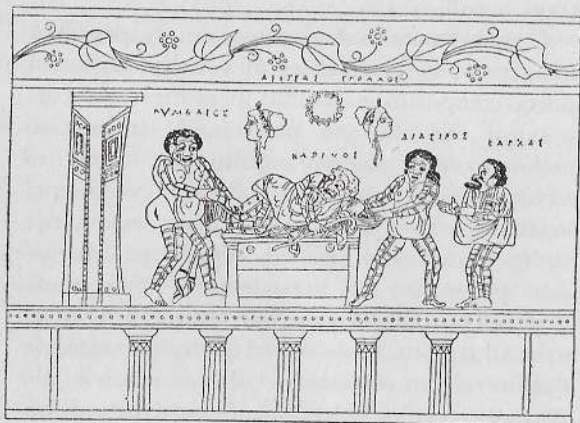
L'ingrandimento e ingrossamento artificiale del corpo sarebbe apparso stranamente goffo e disgustoso a vedersi se l'attore non fosse stato abbigliato con ampie e larghe vesti che scendevano fino al tallone e tutta ne copriva la persona.

Egli portava difatti una specie di camicione il *chitone* (ὁ χιτών), stretto ai fianchi da una larga cintura (ὁ μασχαλιστής) che montava anche su parte del petto. Le larghe e lunghe maniche (χειρίδες) scendevano ai lati, e un ampio mantello (ἐπίβλημα ovvero ἱμάτιον) fissato sulla spalla sinistra, cadeva a larghe falde sulla schiena, e l'attore con arte fine e studiata ora l'avvolgeva attorno al braccio, ora lo serrava al petto, ora lo lasciava liberamente ondeggiare e svolazzare assecondando i movimenti e atteggiamenti della persona or gravi or solenni, ora concitati, e dando ad essa pose artisticamente belle.

Le vesti dell'attore, sia il chitone sia il mantello, erano per lo più di colori molto vivaci, gialli, rossi, verdi; non di rado il chitone era di vari colori, donde il nome di variegato

(ποίκιλον) che spesso gli è dato, disposti a striscie, a righe, a fiori, a fogliami, a stelle, ad arabeschi svariati, con bordi rilucenti d'oro o d'argento e molto appariscenti. Tale forma di vestiario faceva sembrare più alta e grande che realmente non fosse, la figura dell'attore tragico sulla scena.

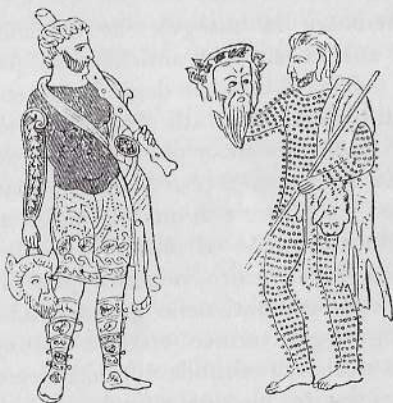
L'abbigliamento degli attori era da principio imaginato, naturalmente, di volta in volta dal poeta compositore secondo il carattere de' personaggi che avevano parte nella tragadia o nella comedia; ma in seguito poi, come era avvenuto per le maschere, così avvenne pel vestiario, che si formassero, mano mano, per tacita convenzione, più ancora che per deliberato proposito, tipi fissi diversi. In tal modo il pubblico dalla foggia del vestire poteva, al primo aspetto, conoscere quale personaggio l'attore rappresentasse nel drama. Così il Dio Dionisio vestiva normalmente una veste di color giallo (κροκωτός); i re portavano il lungo manto di color porpora (ξυστίς); le regine pure un lungo strascico purpureo (συρτός); gli indovini un mantello di colore oscuro, che rinchiudeva tutta la persona: i sacerdoti, i guerrieri e così via erano dal loro costume tradizionale riconosciuti; così le persone in lutto vestivano in nero, gli esuli, i servi, gli schiavi portavano abiti umili e assai dimessi.

L'abbigliamento degli attori tragici romani poco differiva da quello de' greci. Speciale a loro era la doppia toga (*laena*); e se la tragedia rappresentava argomenti tratti dalla leggenda o dalla storia romana, gli attori portavano la toga nazionale, con ampli orli di porpora.

Dal diverso abbigliamento degli attori distinguevansi pure in Roma le comedie di argomento nazionale dalle altre (*comedia togata* e *comedia paliata*).

Meno differente dal modo di vestire comune e famigliare era l'abbigliamento degli attori comici, come naturalmente richiedeva l'argo-

mento stesso della comedia, tratto quasi sempre dalla vita contemporanea e spesso dalla vita privata. Strano invece assai e bizzarro era il vestito degli attori nel drama satirico. I satiri e i sileni, sia che formassero il coro, sia che agissero come attori, comparivano in scena ve-

stiti da caproni, con piccole code di becco, o con lunge code di cavallo; una breve tunica pelosa stretta ai fianchi, lasciava libera la gamba coperta con calzoncini corti o mutande[1]; portavano in spalla, invece del mantello, pelli di caprone (τραγῆ), di capra (αἰγῆ), di capriolo (νεβρίς), di leopardo (παρδαλίς) od altre somi-

glianti. Le braccia e i piedi per lo più ignudi onde più agili potessero essere nei rapidi movimenti grotteschi e bizzarri, propri di tale specie di rappresentazioni. Ma alle volte in queste un vestito peloso e assettato al corpo copriva tutta intera la persona dell' attore (χορταῖος).

A giudicare da' disegni, che troviamo conservati ancora su vasi antichi o su pareti di antichi edifici, il costume degli attori comici, e sopratutto degli attori di drami satirici, era, sia per nudità sia ancor più per segni speciali, assai più licenzioso e provocante di quanto noi possiamo imaginare e di quanto oggidì un pubblico educato, civile ed onesto potrebbe tollerare, non che in teatro, nemmeno nei più scollacciati caffè cantanti delle grandi città.

Il linguaggio tecnico teatrale distingueva, con una ricchezza mirabile di nomi diversi, non solo ogni vestito, ma ogni singola parte di esso, secondo l'uso cui doveva servire, secondo il colore, la forma, gli ornamenti, secondo ogni minimo accessorio particolare che dagli altri lo differenziasse. Anche qui Polluce, come fece per le maschere, ci ha conservato una straordinaria quantità di denominazioni che lungo e poco divertente sarebbe il volere qui ripetere. Egli nomina clamidi orlate d'oro (χλαμὺς διάχρυ-

τος) o ricamate a fili d'oro (χλαμὺς χρυσόπαστος), chitoni colore verde-rana (βατραχίς), o rosso porpora (φοινικίς) e così via. Di molti nomi a noi riesce anche difficile assai capire il significato, e di molte vesti la forma, e la qualità della stoffa.

Certo ricco dovette essere assai e vario il guardarobba degli attori antichi, non meno sicuramente di quello degli attori teatrali de' giorni nostri. Ma il convenzionalismo, la mania, potremmo dire, de' tipi fissi, negli ultimi secoli sopratutto dell'età classica, era stata portata all'ultimo grado, maggiore assai di quanto oggi possa pensarsi. Come nella comedia, in quella principalmente detta nuova, si erano venuti formando tipi fissi di personaggi, quali, ad esempio, il vecchio avaro, il padre burbero, il figlio discolo, dissipatore, il servo astuto, il parassita ingordo e adulatore, il lenone sfacciato, il pedagogo pedante, la fanciulla ingenua e così via, egualmente nel vestito e nella maschera tutto ormai era fisso, determinato, tradizionale, sempre e da per tutto uniforme per ognuno di tali personaggi. — Da questo antico uso de' tipi fissi appunto, derivarono poi, più o meno direttamente, attraverso i secoli del medio evo, le maschere della nostra comedia dei secoli scorsi, quali l'Arlecchino, il Brighella, il Dottor Balanzone ed altri somiglianti.

Abbiamo già osservato, come le norme fisse del concorso e le circostanze materiali esteriori della rappresentazione abbiano potuto contribuire, affatto indipendentemente dai concetti estetici e teorici del poeta, a dare al componimento artistico, sia alla tragedia, sia alla comedia, certi caratteri speciali loro propri. Egualmente a noi pare che anche l'abbigliamento degli attori abbia avuto qualche influenza sull'opera d'arte e abbia suggerito al compositore taluni espedienti, che a primo aspetto potrebbero parere conseguenza di inspirazioni ideali estetiche. Si è già più volte osservato che nelle tragedie antiche non sono mai o quasi mai rappresentate sulla scena, innanzi agli occhi degli spettatori, nè lotte, nè combattimenti, nè aggressioni, nè uccisioni o stragi od altro di simile. Codesti fatti, ed altri con spargimento di sangue, il poeta imagina sempre che accadano nell'interno o della reggia, o delle case, fuori di scena, e fa che siano poi raccontati e descritti al pubblico da un messo, da un araldo (ἄγγελος, κῆρυξ) o da un altro personaggio qualsiasi. Si credette e si disse da molti che il poeta ciò facesse per risparmiare agli spettatori la vista dolorosa del sangue sparso sulla scena, per non eccitarne troppo la commozione, per ragioni insomma estetiche e morali. Ma assai più

probabile è che cause affatto esteriori, e che coll'arte non hanno nulla a che fare, abbiano indotto a tale procedimento gli autori. L'attore tragico, vestito al modo che abbiamo descritto, era molto impacciato ne' suoi movimenti; egli doveva per necessità camminare lentamente, a lunghi passi, muoversi con atteggiamenti pigri, gravi, solenni. Moti rapidi della persona, scatti agili e lesti gli erano resi assai difficili o impossibili dal vestito che indossava. Il poeta doveva quindi aver cura di comporre le scene in modo che potessero essere eseguite agevolmente dall'attore, doveva evitare situazioni dramatiche che l'attore non potesse rappresentare colla dovuta evidenza, verità ed efficacia, altrimenti l'effetto teatrale sarebbe del tutto mancato, ed invece di commuovere a commiserazione, a sgomento, a tristezza il pubblico ei correva il rischio di muoverlo all' ilarità e al riso. Un attore che tentasse senza grande abilità un movimento rapido e snello si esponeva al pericolo di cadere goffamente a terra, come accadde una volta al grande oratore Eschine, il rivale famoso di Demostene, quando, prima di darsi all'arte oratoria, recitava, come triatagonista, nel teatro d'Atene. Anche qui dunque cause affatto materiali determinavano l'arte del poeta; giacchè

sarebbe stato strano davvero che egli avesse pensato d'avere così delicati e sentimentali riguardi all'impressionabilità degli spettatori per lo spargimento del sangue, di spettatori che alla pena di morte applicata per ogni minima colpa e a scene atroci di sangue assistevano quasi ogni giorno nelle guerre incessanti cogli stranieri, nelle lotte intestine della città. Non parliamo del pubblico romano a cui recavano gioja feroce le stragi dei lottatori, le lotte colle belve, le agonie dei condannati sulle arene insanguinate de' circhi.

Può parere cosa singolare che i Greci, i quali nelle loro arti plastiche, e nella scoltura sopratutto, amarono rappresentare i loro Dei e i loro eroi nella schietta bellezza della persona ignuda o quasi ignuda, sicchè le forme del corpo apparissero nelle giuste proporzioni della loro venustà, preferissero invece o tollerassero sulle scene i personaggi della tragedia così stranamente abbigliati, come ora si è detto. Egli è che quando la tragedia nacque in Atene, prima delle guerre persiane, le foggie del vestire presso gli Joni erano molto meno diverse da quelle allora adottate dagli attori di teatro, di quanto lo furono più tardi. Solamente dopo le guerre persiane, smisero gli Joni, e con essi anche gli Ateniesi, di portare lunghe tuniche

scendenti fino al tallone e ampli mantelli, e imitarono il modo di vestire de' Dori, con tuniche succinte che non toccavano nemmeno il ginocchio. In teatro invece, per lo spirito di conservazione e pel rispetto alle tradizioni che era proprio degli antichi Greci, si continuarono ad usare le foggie seguite nelle prime origini della tragedia, anche quando erano ormai molto diverse da quelle della vita comune. Si consideri inoltre che il drama sorse dal culto di Dioniso, culto importato dall'oriente e che di un certo quale carattere orientale non si spogliò mai nelle sue forme esterne e nel costume de' suoi sacerdoti. Questi appunto nell'ampia ricchezza de' paludamenti e nella varietà de' colori vivaci, appariscenti ricordavano i paesi donde la religione loro era venuta. La tragedia d'altronde ebbe sempre un alto carattere ideale, si tenne lontana sempre dalle forme reali della vita contemporanea, e trasse i suoi argomenti dal mondo mitologico o dalla leggenda eroica, trasformati, abbelliti, idealizzati dalla fantasia estetica del popolo o dei poeti.

Assai di rado solamente questi trattarono argomenti della storia contemporanea ed anche allora cercarono di scostarsi dalla realtà presente, trasportando l'azione, come fece appunto

Eschilo ne' suoi *Persiani*, lontano dalla Grecia, in paesi da essa per costumi ed usi diversi. Per ciò anche convenivano agli attori della tragedia vesti e abbigliamenti che non riproducessero troppo da presso gli usi degli spettatori contemporanei al poeta.

CAPITOLO VII.

Rappresentazioni sceniche.

§ 1. *Forme diverse di rappresentazioni.*

Le rappresentazioni teatrali presso i Greci e presso i Romani furono di varia specie; ma a quattro principali possono ridursi: La *tragedia* e il *drama satirico*, o satiresco, la *comedia*, il *mimo* o *pantomimo*. Mentre i tre primi componimenti ebbero il loro pieno svolgimento e raggiunsero la loro più alta perfezione nei secoli che precedettero il cristianesimo, l'ultimo invece non si svolse nelle varie sue forme che nell'età dell'impero.

Diremo separatamente di ciascuno di questi componimenti considerati, non già ne' loro pregi o difetti artistici e letterarii, compito questo riservato alla storia della letteratura, sibbene semplicemente come rappresentazioni teatrali, nelle forme loro esteriori, nei mezzi tecnici e materiali co' quali erano presentate e fatte conoscere al pubblico ne' teatri.

§ 2. *La tragedia.*

Abbiamo già detto che la tragedia greca nella sua prima origine più che alla tragedia nostra rassomigliava all'opera in musica; ma con questa notevolissima differenza: che mentre da noi nel drama lirico la musica e il canto tengono, di solito, il primissimo posto, e il testo poetico, o, come suol dirsi, il libretto ha una parte secondaria, e ad esso il pubblico, alle volte, bada punto o poco; nel drama antico invece la poesia tiene sempre il posto precipuo e costituisce, quasi da sola, il carattere e il pregio principalissimo dell'intero componimento. Il canto anche nel drama antico aveva gran parte, perchè moltissimi versi erano cantati; ma la musica invece vi teneva un posto assai subordinato. Di fatti non v'era che un solo, o al più due suonatori di flauto (αὐλός, αὐλητής) il cui compito consisteva nell'accompagnare col suono (ὑπαυλεῖν) sia il canto, sia i movimenti degli attori o del coro. Il flauto era o semplice o doppio, e questo rassomigliava piuttosto al nostro clarinetto che al flauto. In qual modo veramente fosse fatto l'accompagnamento musicale noi non sappiamo; certo era molto semplice, poichè i greci di quel tempo non conobbero la musica polifonica quale noi abbiamo.

La tragedia greca non era divisa in *atti* come la nostra; ma constava essa pure, naturalmente, di parti diverse, come era richiesto dalle fasi successive nelle quali l'azione drammatica si veniva svolgendo. Queste parti nel linguaggio teatrale furono distinte con nomi diversi, adottati poi anche dai trattatisti e dai rettori che scrissero teoricamente intorno al drama. Aristotele, il quale nel dettare le regole della tragedia aveva di mira principalmente le tragedie di Euripide o di quel tempo, distingue nella sua *Arte poetica* ([1]), le seguenti parti del drama: *Prologo*, *Parodo*, *Episodi*, *Stasimi* ed *Essodo*.

Erano dette *Prologo* le scene, una o più che fossero, rappresentate dagli attori al principio della tragedia, prima che il coro entrasse nell'orchestra. Il primo canto del coro, quando entrava nell'orchestra, era detto *Parodo*; i canti successivi dell'intero coro, durante il corso della rappresentazione, erano detti *Stasimi*; le scene rappresentate dagli attori fra un canto e l'altro del Coro erano detti *Episodi*; ed *Essodo*

([1]) Aristof. *Poetica*. 12: ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρό χοροῦ πάροδον. ἐπεισοδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῴδιας τὸ μεταξὺ ὅλον χορικῶν μελῶл. ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' οὗ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος.

chiamavano le ultime scene, dopo l'ultimo canto del Coro, colle quali la tragedia finiva.

Di queste parti della tragedia due erano sostenute dal Coro, erano cioè *canti corali* (χορικὰ ᾄσματα), il parodo e gli stasimi; tre erano sostenute dagli attori, il prologo, gli episodi e l'essodo. Queste erano recitate o declamate, in vario modo, come vedremo, ed erano dette per ciò *discorso* (ῥῆσις ovvero λέξις); quelle erano cantate, a piena voce spiegata, da tutti i coristi insieme ed erano dette *canti* (ᾠδαί ovvero μέλος, μέλη).

I nomi indicano la cosa; chè *prologo* (da πρό, λέγειν), vuol dire il primo dialogo; *parodo* significa *ingresso*, ed era detto così, come vedemmo, il corritoio che divideva l'edificio della scena dalla cavea, e pel quale il pubblico entrava in teatro; e poichè per questo medesimo corritoio, entrava anche il coro nell'orchestra, e vi entrava per lo più cantando, così anche il suo primo ingresso e primo canto furono detti *parodo* (ἡ πάροδος). *Stasimi* (στάσιμα *scl.* μέλη) erano denominati i suoi canti successivi, non già, come alcuni dissero, perchè li cantasse stando fermo, che anzi, il più delle volte, i coristi accompagnavano il canto con movimenti ritmici o danze, ma perchè li cantava quando egli era già entrato e stava (ἵστημι) nell'orchestra (ᾄσματα

ἐν στάσει). *Episodio* (ἐπεισόδιον) significa *ingresso successivo* (ἐπ- εἰς- ὁδός), ed erano dette così le scene che l'attore o gli attori recitavano, *rientrando in scena*, dopo un canto del Coro, quindi fra un coro e l'altro. *Essodo* (ἔξοδος) era, la *uscita* del Coro e degli attori dal proscenio e dall'orchestra, dopo finito il drama.

Non v'era alcuna norma fissa nè pel numero nè per la lunghezza degli episodi e dei canti corali nella tragedia. Essi erano nei diversi drami ora più ora meno di numero, ora più lunghi ora più brevi, come meglio piaceva al poeta di farli e come le esigenze dell'azione da lui immaginata e svolta gli suggerivano. Abbiamo infatti, nelle tragedie a noi pervenute, alcuni episodi brevissimi, costituiti da una sola scena, e ne abbiamo anche di assai lunghi, composti di parecchie scene. Così dicasi dei canti del Coro, che alle volte sono lunghi e constano di parecchie coppie di strofe ed antistrofe, alle volte assai brevi di una coppia sola. Nè le tragedie sono uguali fra loro nel numero degli episodi e degli stasimi, che quali ne hanno più, quali meno.

Ma un po' alla volta anche in questo, per le esteriori necessità della rappresentazione, si venne mano mano formando una tradizione fissa e una norma stabile che tutti i poeti, più

o meno fedelmente, seguirono. L'azione dramatica, la quale necessariamente veniva a svolgersi in una serie di fasi successive, doveva rappresentarsi entro un determinato spazio di tempo, nè troppo breve nè troppo lungo, sia per non istancare l'attenzione degli spettatori, sia perchè rimanesse tempo sufficiente per le altre rappresentazioni che entro la giornata dovevano aver luogo. Di più, l'unità dell'azione, condizione indispensabile d'ogni opera d'arte, per riuscire chiara, efficace e facilmente comprensibile al pubblico, era opportuno non fosse sminuzzata, per così dire, in un numero troppo grande di fasi diverse. Così ne veniva di necessità che il componimento prendesse quelle giuste proporzioni, sia nell'estensione sua, sia nella sua divisione in parti, che le circostanze di tempo e luogo richiedevano e che effettivamente prese. Di fatti la lunghezza delle singole tragedie fin da principio e già al tempo dei tre grandi tragici ateniesi, è presso a poco uguale, e il numero degli episodi, e dei canti corali, benchè ancora assai disuguali per estensione, si aggira in tutte fra i tre e i cinque, ben di rado oltrepassando quest'ultimo numero. L'esempio loro servì di norma ai poeti successivi, presso i quali prevalse poi la regola fissa che il drama, sia tragedia, sia comedia, non

avesse che tre soli episodi, preceduti dal prologo, seguiti dall'epilogo od essodo, e divisi tra loro da quattro canti corali. Così si vennero a costituire i cinque atti, presso a poco eguali tra loro per estensione, che dai trattatisti delle età successive vennero posti come regola a cui i compositori di tragedie e di comedie dovessero rigorosamente attenersi. E a tale regola infatti si attennero, con ossequio davvero pedantesco, gli antichi poeti dramatici latini, e ad imitazione loro anche gli italiani dal rinascimento in poi, fino alla reazione romantica dei tempi moderni. Aristotele non fa cenno alcuno alla regola dei cinque atti, perchè infatti nè le tragedie di Eschilo e di Sofocle, nè quelle di Euripide e dei contemporanei, alle quali egli sopratutto mirava, ad essa si attenevano rigorosamente, come dicemmo. In *Orazio* troviamo invece chiaramente formulata la norma fissa dei cinque atti, là dove egli dice, nell'*Arte poetica*, v. 189:

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula quae posci vult et spectata reponi,

quasi fosse questa condizione precipua o necessaria perchè il pubblico desiderasse vedere e rivedere rappresentato un drama. E la regola stessa ripetè come cosa indiscutibile *Ascanio*

Pediano nel suo commento alla quarta orazione di Cicerone contro Verre (*Fabula sive tragica, sive comica, quinque actus habere debet*).

È probabile, benchè ce ne manchino le prove, che le prime tragedie, quelle del tempo di Tespi e dei suoi contemporanei, incominciassero sempre coll'ingresso del Coro nell'orchestra, vale a dire col *parado* e non avessero quindi *prologo*. Delle sette tragedie di Eschilo, a noi conservate, ve ne sono due che cominciano appunto col parodo, i *Persiani* e le *Supplici* (Ἱκετίδες); ma tutte le altre tragedie che noi conosciamo incominciano col *prologo*, ed è probabile che tale uso al tempo di Eschilo, quando pure egli non sia stato il primo ad introdurlo, fosse ormai prevalente e generalmente seguito.

Nei primi tempi il Coro teneva, anche materialmente, una grandissima parte nel componimento. Il drama era una lunga cantata dei coristi interrotta di quando in quando da brevi episodi degli attori. Ma in seguito le proporzioni fra i canti del Coro e il dialogo sostenuto dagli attori si vennero mano mano mutando. Il dialogo andò sempre più allargandosi, e corrispondentemente si restrinse sempre più il coro. In qualche tragedia di Eschilo, come ad esempio, nelle *Supplici* e nei *Sette a Tebe*, i canti del Coro occupano quasi, per numero

di versi, la metà dell'intera tragedia; in altre come nel *Prometeo*, nell'*Agamennone*, nelle *Eumenidi* ne tengono una buona terza parte, e poco meno ne tengono nelle *Coefore*. Più ristretta è la parte del Coro nelle tragedie di Sofocle; esso è molto al di sotto di un terzo, dell'intero componimento, nell'*Antigone*, nell'*Ajace*, nell'*Edipo a Colono*, e assai minore è la parte sua nelle altre quattro tragedie. Ben altre sono le proporzioni fra la parte corale e la parte dramatica nelle tragedie di Euripide, nella maggior parte delle quali il coro tiene pochissimo posto. Quando diciamo Coro dobbiamo intendere in tal caso la parte schiettamente lirica, cantata da tutti i coristi insieme, ed escludere quindi da essa i versi del dialogo che il coro sostiene molte volte cogli attori, perchè in questi casi è il solo corifeo che parla, e non il coro intero, e il corifeo allora assume realmente la parte di attore anche lui [1].

[1] Nei manoscritti che ci conservarono le antiche tragedie ed anche nelle edizioni a stampa non si fa alcuna distinzione se *canti* il coro intero o se *parli* il *corifeo*, e si pone semplicemente, anche innanzi ai versi detti da questo, il nome *Coro* (χορός). Ma quando i versi sono anapestici ed eguali a quelli pronunciati dall' attore, col quale si fa il dialogo, si deve intendere che parli il solo Corifeo, e che esso non canti ma reciti, o declami al modo stesso dell' attore.

In tal modo nel progredire dell'arte tragica e nello svolgersi ulteriore e perfezionarsi della tragedia il Coro va perdendo sempre più terreno, così nella estensione e lunghezza materiale dei suoi canti, come anche, ciò che più importa, nella partecipazione che egli prende allo svolgimento dell'azione dramatica. In qualche tragedia di Eschilo infatti, come ad esempio, nelle Supplici, il canto corale non solo occupa una buona metà della tragedia, ma il coro stesso è il vero protagonista di essa, è il personaggio principale pel quale e intorno al quale l'azione del drama si svolge. Mentre in altre tragedie di Eschilo e in quelle di Sofocle esso partecipa all'azione dramatica assai meno direttamente, non ha per essa che un tiepido interesse e si limita al più delle volte a dare consigli di prudenza agli attori, a fare osservazioni d'indole morale sugli avvenimenti che si svolgono sulla scena, ricordando fatti e leggende che con essa hanno qualche attinenza. Per ciò appunto si è detto da molti e si ripete che il coro nell'antica tragedia greca rappresenta quasi lo spettatore ideale, esprime o suggerisce i sentimenti e le impressioni che il pubblico prova o dovrebbe provare; ma questa definizione non conviene che a un dato periodo nello svolgimento della tragedia greca e ad alcuni sola-

mente fra i drami antichi; giacchè la funzione del coro non fu sempre e in ogni tempo eguale. Con Euripide esso comincia a diventare quasi estraneo affatto al drama di cui fa parte: in alcune sue tragedie i canti corali sono non solo assai brevi per estensione, ma nel contenuto non hanno quasi più alcuna relazione coll'azione che si svolge sulla scena. Si sa anzi che in quel tempo o presto dopo, non era raro il caso che ad una tragedia si applicassero cori composti per un'altra. Il che mostra che la parte schiettamente dramatica si era ormai staccata del tutto dalla parte lirica; che questa non era conservata che come intermezzo musicale o corale, fra episodio ed episodio, o come, noi diremmo, fra atto ed atto, al modo stesso, presso a poco, come avviene nei nostri teatri in prosa, nei quali suona l'orchestra, per intrattenere il pubblico nel tempo che corre fra un atto e l'altro. Gli antichi invece che non avevano orchestre si accontentavano spesso anche di un solo suonatore di flauto, come avveniva nelle rappresentazioni della comedia presso i Romani.

A rendere più facile e rapida la soppressione del coro, nell'antica tragedia, contribuirono anche le condizioni economiche dei cittadini ateniesi, pei quali, nei tempi tristi della deca-

denza, dopo il quinto secolo, la spesa pel coro divenne troppo gravosa. Così la tragedia, spogliata del coro, venne a rassomigliare sempre più, nei secoli ultimi dell'ellenismo e dell'età romana, alla tragedia dei tempi nostri.

§ 3. *Il dialogo - forme simmetriche della tragedia.* — Il dialogo fra gli attori sulla scena o fra gli attori e il corifeo è fatto, per lo più, nelle tragedie a noi pervenute in versi *trimetri giambici*, detti anche *senari*, perchè composti di sei piedi giambi (*breve* e *lunga*). Ma nei primordi della tragedia il verso più comunemente, se non esclusivamente, adoperato nel dialogo era il *tetrametro trocaico*, composto di otto trochei (*lunga* e *breve*), che potremmo paragonare al nostro verso martelliano, del quale aveva presso a poco l'andatura, e constava realmente come questo di due versi più brevi riuniti in uno. Ma in seguito a questo venne sostituito il trimetro giambico, che corrisponde presso a poco al nostro endecassillabo, perchè, come dice Aristotele [1], esso si avvicinava di più alla prosa ed era quindi meglio adatto alla

[1] Aristot. *Poetica*, 4 τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο, τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο δία τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν.

conversazione famigliare di persone che parlassero fra loro. È assai probabile che con tale sostituzione avvenisse anche un cambiamento nel modo di recitazione, e che i versi tetrametri fossero realmente cantarellati o declamati con cadenza di canto e accompagnamento di movimenti ritmici, e i trimetri invece recitati presso a poco al modo dei nostri versi sciolti.

Nelle tragedie di Eschilo, che tengono ancora non poco delle forme primitive del drama, troviamo non di rado il dialogo fatto in tetrametri, così nei *Persiani* ad esempio e nei *Sette a Tebe*; mentre invece non ne offrono esempi le tragedie che abbiamo di Sofocle. Ritorna tuttavia in uso questo verso in Euripide e più frequentemente ancora nelle comedie di Aristofane.

In qual modo fosse recitato il dialogo non sappiamo con precisione. I trattatisti lo distinguono dalle parti liriche cantate (dette μέλη *canti*) con nomi diversi, che corrisponderebbero al nostro *dicitura, parlata, discorso* (ῥῆσις, λέξις, ἔπη, ὑπόκρισις *risposta*, in latino *dicere, diverbia* o *deverbia*). È probabile che il modo di recitazione non sia sempre stato, in ogni tempo, uguale, ma che siasi venuto, mano mano, modificando, come già dicemmo, passando dal

canto o da una specie di cantilena, alla declamazione e poi alla semplice recitazione, piana e naturale, quale, presso a poco, usa oggidì nei teatri nostri di prosa. Nè dobbiamo immaginare che tale mutamento siasi fatto tutto in una volta, ma bensì, come avviene sempre in sì fatte cose, lentamente, e a poco a poco, prima in alcuni punti soltanto del drama, poi via via anche in altri, e finalmente in tutta la tragedia. Il trovare appunto nelle due tragedie di Eschilo, or ora nominate, in qualche luogo il tetrametro in qualche altro il trimetro nel dialogo fra gli attori indica evidentemente che la maniera del recitare i metri diversi doveva pure essere diversa.

A questo ci conduce anche l'osservazione, che nella tragedia primitiva assai probabilmente anche il dialogo fra gli attori procedeva in forma simmetrica, corrispondente in certo qual modo alla forma strofica ed antistrofica delle parti liriche, corali, del drama. In queste si corrispondono naturalmente le strofe e l'antistrofe e nel numero e nella qualità dei versi di cui ciascuna è composta, sicchè la seconda riproduca fedelmente la prima. Tale corrispondenza è spinta alle volte anche più in là di così ed è fatta risaltare dalla collocazione uniforme di parole tra loro assonanti, e da altri sottili artifici che noi,

in ciò tanto meno fini e sensibili dei greci antichi, solo con attenta riflessione riusciamo a rilevare. Ora qualche cosa di analogo ricercavano i poeti compositori anche nel dialogo, e componevano questo in modo che le parlate dell'uno e dell'altro interlocutore constassero di un eguale numero di versi durante tutta una scena o parte di essa, ovvero in altra qualsiasi maniera simmetricamente si rispondessero. E questo era naturale che avvenisse quando anche il dialogo era probabilmente cantato dagli attori. Ma quando dal canto si passò alla semplice declamazione o recitazione allora la corrispondenza simmetrica era e meno necessaria e assai meno facile a farsi avvertire dal pubblico, e si venne un po' alla volta abbandonando. Il dialogo procedette allora sciolto da ogni legame simmetrico, a parlate disuguali, or brevi or lunghe, come il pensiero e il sentimento di chi parlava suggerivano, come avviene appunto nelle tragedie nostre.

Traccie dell'antica maniera simmetrica di comporre il dialogo noi troviamo ancora evidenti nelle tragedie di Eschilo. Non di rado in queste il dialogo si svolge per un lungo tratto in forma simmetrica; un attore cioè pronuncia due versi, o tre versi, o quattro versi, e con altrettanti versi risponde l'altro attore, e così

di seguito per una scena intera; ovvero il primo esprime il suo pensiero, di volta in volta, con due versi, o con tre versi, e il secondo di volta in volta risponde con un verso o con due. Ora queste ed altre somiglianti corrispondenze simmetriche nel numero dei versi nel dialogo fra due interlocutori non possono certamente essere causali, ed erano senza dubbio volute dal poeta, e l'attore doveva, nel modo di declamazione, farle risaltare e renderle evidenti al pubblico. Ma se le traccie di tale composizione si riscontrano non rare, qua e là nelle tragedie di Eschilo, scompaiono invece affatto in quelle a noi pervenute di Sofocle e di Euripide. Vi furono bensì e vi sono ancora dotti filologi che si ostinano a ricercarle anche in queste, ma i loro risultati conducono a così artificiose e intricate combinazioni che, quando pure si volesse ammettere che un poeta, per capriccio, avesse potuto pensarle, nessun pubblico certamente, per acuto ed attento che fosse, se ne sarebbe, alla recitazione, accorto.

Dell'antica maniera simmetrica di composizione non rimase frequente in tutte le tragedie a noi pervenute che quella che i grammatici dissero *sticomitia* (στιχομυθία), quando cioè il dialogo procede fra attore e attore, verso per verso. Di questa ci offrono frequenti e lunghi

esempi tutti e tre i grandi tragici ateniesi; e ciò avviene allorchè il dialogo, nei momenti più appassionati dell'azione, si fa più vivo, più concitato, più rapido. Di rado invece avviene nelle tragedie antiche, ciò che è così frequente nelle nostre, che un verso sia spezzato fra due o più interlocutori. Eschilo non ne offre alcun esempio; ne offrono bensì, ma non molti, e Sofocle ed Euripide.

§ 4. *Monodie, amebei e commi.*

Di frequente avveniva nell'antica tragedia che anche l'attore cantasse qualche brano lirico insieme al Coro, alternando fra questo e quegli il canto di strofe ed antistrofe. Tali canti alterni dell'attore sulla scena (ἀπὸ σκηνῆς) e del coro nell'orchestra avevano luogo, per lo più, nei momenti più appassionati del drama, ed erano la manifestazione di un vivo e profondo dolore, o per qualche pubblica sciagura o per qualche sventura toccata al personaggio principale del drama, e poichè il dolore soleva manifestarsi esternamente con gesti di disperazione dell'attore e dei coristi che si battevano fortemente il petto e la fronte con colpi di mano, così ne venne a questi canti alterni il nome speciale di *Commo* (κομμός) derivato da un verbo che significa appunto *battere* (κόπτω). Che se il canto aveva schietto carattere fune-

bre per lamentare e piangere la morte di alcuno, o per accompagnarne il funerale allora prendeva il nome particolare di *treno* (θρῆνος) vale a dire *compianto* [1]. Ma il nome originario *commo* si usò poi in seguito anche per designare qualsiasi canto alternato fra attore e coro, anche se il suo carattere fosse diverso e poco o punto avesse di espressione dolorosa o funeraria. Qualche volta aveva forma commatica anche il parodo della tragedia, com'è nell'*Elettra* di Sofocle e in altre.

Più di rado avveniva che l'attore cantasse da solo, a voce spiegata, qualche brano lirico sulla scena, ciò che dicevasi *monodia* (μονῳδίαν canto a *solo*), ovvero che cantassero insieme due attori a *canto alternato* tra loro, il che era detto *amebeo* o *duetto* (ἀμοιβαῖα μέλη ovvero ἀμοιβαῖα ᾄσματα).

Di questi canti le tragedie di Eschilo non offrono alcun esempio, ma essi sono invece frequenti in quelle di Sofocle e più in quelle di Euripide, cosicchè in quest'epoca la tragedia veniva ad avvicinarsi ancor più al drama nostro in musica. Tali sfoghi lirici erano naturalmente suggeriti dalla situazione del personag-

[1] ARISTOT. *Poetica*, 12: *κομμὰς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.*

gio del drama, quando una passione violenta, la gioia o il dolore, l'amore o l'ira gli commovevano più fortemente l'animo. Pare anche che qualche volta, non solo i coristi, ma anche gli attori accompagnassero con passi ritmici e danze i canti loro, ma in quale modo e in quale misura ciò facessero non conosciamo.

§ 5. *Ingresso e danze del Coro.*

Da principio il coro della tragedia era composto, come dicemmo, di soli dodici cantori. Sofocle ottenne che il numero fosse accresciuto fino a quindici; ma più di quindici la tragedia ateniese non ne ebbe mai. Il coro entrava nell'orchestra, come si è detto, da uno o dall'altro dei due parodi. Se entrava nel parodo di sinistra rispettivamente agli spettatori (di destra rispettivamente agli attori) significava che esso era composto di concittadini del protagonista, se invece entrava dall'altro parodo, a destra degli spettatori, voleva indicare che era composto di stranieri. Tale indicazione, affatto convenzionale e adottata per tradizione, come moltissime altre, da tutti i teatri greci, era derivata dalla collocazione topografica del teatro di Dioniso in Atene. Dicemmo che la cavea di questo era appoggiata al fianco sud-est dell'acropoli; gli spettatori quindi seduti sulle gradinate avevano alla loro destra, e dai gradini

più alti potevano anche vedere, la città che si stendeva loro dinanzi e le vie che mettevano verso il Pireo, il porto di mare donde giungevano di regola i forestieri in Atene. Il coro dunque che entrava da quel lato in teatro figurava di giungere dall'estero e di essere composto di forestieri. Quando invece entrava dal lato opposto, dal quale il pubblico vedeva la campagna dell'Attica e i monti della sua terra, si figurava che i coristi rappresentassero concittadini o terrazzani del protagonista. Era questa una delle molte convenzioni che lo spirito d'imitazione, e il rispetto alle vecchie tradizioni rese ben presto stabile e che passò di teatro in teatro anche quando le condizioni topografiche di questo erano affatto diverse da quelle del teatro di Atene. Lo stesso era avvenuto pel proscenio. La porta a sinistra degli attori, e rispettivamente a destra del pubblico era riservata ai personaggi che si fingeva giungessero dall'estero, quindi sopratutto ai messaggieri, agli araldi e simili; quella opposta invece ai personaggi indigeni, cittadini del luogo nel quale si immaginava che l'azione dramatica si svolgesse.

Anche nel modo di entrare in orchestra si erano venute formando, ben presto, forme tradizionali, che dagli antichi trattatisti ci vengono

descritte, e sono designate con nomi tecnici speciali. Il Coro entrava per lo più schierato militarmente, o su quattro righe, composta ognuna di tre coristi, ovvero su tre righe di quattro coristi ognuna. Questo avveniva quando il coro contava dodici coristi soltanto; poichè quando fu portato a quindici, i cantori erano, naturalmente, disposti su cinque righe di tre, ovvero su tre di cinque coristi ognuna. La schiera aveva quindi forma quadrangolare (τε-τράγωνον σχῆμα).

Nel linguaggio tecnico teatrale ogni riga detta *stoicos* (στοῖχος) e ogni fila, detta *zugòn* (ζυγόν) aveva il proprio nome. Si diceva che il coro entrava nell'orchestra *a righe* (κατὰ στοί-χους) quando la fronte di marcia era formata da tre cantori, ed era quindi più breve la riga della fila; e che entrava nell'orchestra a file (κατὰ ζυγά), quando la fronte era formata da quattro, o rispettivamente da cinque coristi (se il coro era composto di quindici cantori), e quindi la fronte di marcia era più lunga delle righe.

Il coro entrava, nel maggior numero di casi, pel parodo che era a sinistra degli spettatori, e perciò fu detta riga di destra (δεξιός στοῖχος) quella che era più vicina agli spettatori, riga di sinistra (στοῖχος ἀριστερός) quella più vicina alla

scena, e righe di mezzo le altre. Inoltre ogni corista era designato con nome diverso secondo il posto che occupava nella schiera, piuttosto a destra (δεξιοστάτης) che a sinistra (ἀριστοστάτης) e secondo che era il primo, il secondo, il terzo e così via della fila (πρωτοστάτης, δευτεροστάτης, τριτοστάτης ecc.). I coristi delle file di mezzo erano detti *laurostati* (λαυροστάται). Anche in questo dunque il linguaggio tecnico teatrale era assai ricco, non meno di quello dei teatri nostri.

Questo modo di entrare in orchestra, schierati militarmente, con passo cadenzato, poteva convenire al coro, quand'esso rappresentava guerrieri, o senatori, o anche semplici cittadini di qualche grado, come il più delle volte di fatti avveniva. Così ad esempio nei *Persiani* di Eschilo il coro è composto dei seniori persiani lasciati al governo dello Stato dal re Serse, che era partito per la spedizione contro la Grecia; nell'*Ajace* e nel *Filottete* di Sofocle è composto di guerrieri, compagni d'armi di questi eroi, così dicasi di molti altri drami. Ma certamente tale disposizione era molto meno opportuna per cori che rappresentavano giovani donne o ancelle o schiave o attempate matrone. Non è improbabile che in simili casi, per quanto le convenzioni teatrali e le tradizioni fossero tenaci e osservate assai più che a noi non sembri

Le seguenti figure chiariranno meglio le parole nostre:

A. Coro di dodici (o quindici) cantori, che entra dal parodo a destra degli spettatori, cioè:

a righe, κατὰ στοίχους

SCENA

. . . File, ζυγά . . . . .

(——➤) ——➤ ——➤ ——➤ ——➤ στοῖχος ἀριστερός

(——➤) ——➤ ——➤ ——➤ ——➤ στοῖχος μέσος

(——➤) ——➤ ——➤ ——➤ ——➤ στοῖχος δεξιὸς

. . . File, ζυγά . . . . .

SPETTATORI

B. Coro di dodici (o quindici) cantori che entra dal parodo a sinistra degli spettatori, cioè:

a file, κατὰ ζυγά

SCENA

SPETTATORI

ragionevole, il coro abbia fatto il suo ingresso in teatro in forme diverse, meglio corrispondenti al carattere ch'egli aveva nel drama. Le giovani compagne d'Elettra, nella tragedia di questo nome di Sofocle saranno entrate processionalmente, con passo lento e grave, e così pure le danaidi, nelle *Supplici* di Eschilo, e quindi in forma di schiera che cammina; ma in molti altri casi non possiamo credere che un coro di donne marciasse realmente come una schiera di soldati: e dobbiamo ammettere in questo una varietà di movenze e di figure nel coro assai maggiore di quella che dalle incomplete notizie a noi pervenute dagli antichi grammatici paia risultare. Sappiamo in fatti che alle volte i coristi entravano in orchestra non in schiera serrata ma ad uno ad uno (κα-θ' ἕνα), o entravano, come dicemmo, in ordine sparso (σποράδην), chi qua chi là, come assai probabilmente, avveniva nelle *Eumenidi* di Eschilo, quando le Furie, destatesi all'improvviso e accortesi che Oreste era loro sfuggito, corrono qua e là ansiose e furenti a ricercarlo.

Quando il coro entrava nell'orchestra cantando era preceduto da uno o da due suonatori del doppio-flauto (αὐληταί), solo accompagnamento musicale del parodo; ma gli stasiani invece pare che alle volte fossero accompagnati

dal suono di istrumenti a corda, quali la lira (λύρα) o la cetra (κιθάρα). Ma più spesso il coro entrava silenzioso, nel modo che abbiamo descritto e non incominciava a cantare se non dopo che aveva preso posto nell'orchestra. Per lo più dapprima cantava il solo corifeo, che stava o innanzi o a fianco della prima riga del coro: cantava in versi anapestici, che pel metro meglio si adattavano di ogni altro al passo cadenzato di chi marcia. In questi versi ordinariamente faceva ciò che noi potremmo dire la presentazione del coro al pubblico, dicendo chi esso rappresentasse e quale motivo l'avesse indotto a venire. Così ad esempio comincia a cantare il corifeo, in sul principio dei *Persiani* di Eschilo, precedendo il coro che entra in orchestra:

> Noi de' Persi, partiti alla conquista
> Dell'Ellenica terra, i fidi siamo,
> E custodi di queste inclite sedi
> Per molt'oro opulente. Il re, secondo
> Nostra provetta dignità, n'elesse
> Al pensier dello stato, ei stesso il grande
> Serse figlio di Dario.

E nelle *Supplici*, il corifeo, col coro, apre il drama dicendo:

> Giove, signor di chi pregando viene.
> Or con benigno ciglio

Riguardi noi, dalle minute arene
Qua del Nilo approdanti. La divina
Terra, a' Sirii vicina,
Non dannate all'esiglio
Per cruento delitto
Lasciammo, no; ma per fuggir le sozze
De' congiunti con noi figli d'Egitto
Abbominate nozze.

È un modo primitivo, e alquanto ingenuo certamente di presentare il coro al pubblico e di motivarne la comparsa: ma, col progredire dell'arte, a più ingegnosi e accorti espedienti ricorrono i migliori poeti.

Ai primi versi anapestici cantati dal solo corifeo, seguiva il canto lirico dell'intero coro, in strofe ed antistrofe di varia e spesso di assai complicata struttura.

Dopo che il coro era entrato in orchestra di regola non ne usciva più durante tutta la rappresentazione, anche quando a questa non prendeva più parte direttamente, o quando per esso parlava il solo corifeo. In qual modo si collocasse nell'orchestra durante gli episodi non sappiamo; ma pare che si ponesse a sedere sui gradini della *timéle*; o fors'anche intorno all'orlo dell'orchestra, certo si sarà disposto in maniera da non impedire alle autorità e al pubblico che sedevano sui gradini inferiori della ca-

vea, la vista degli attori che agivano sul proscenio.

Di rado avveniva che il coro dovesse nello svolgimento dell'azione dramatica uscire dall'orchestra, per rientrarvi poi, come accade nell'*Ajace* di Sofocle; in tal caso il linguaggio tecnico del teatro indicava con nomi speciali e l'uscita (detta *metastasi*, μετάστασις) e il ritorno (detto *epiparodo*, ἐπιπάροδος) suo.

Poco o punto sappiamo del come il coro cantasse sia il parodo sia gli stasimi. Le nostre notizie in proposito, come in generale le notizie intorno al canto e alla musica degli antichi greci, sono ancora assai scarse ed incerte. Così pure non sappiamo in qual modo si disponesse mentre cantava gli stasimi, se in forma di quadrato o di circolo, se volgesse la fronte alla scena, ovvero agli spettatori; se i coristi cantassero sempre tutti insieme così la strofe, come l'antistrofe, o se la strofe fosse cantata da una metà del coro, e l'antistrofe dall'altra metà. Molte di così fatte questioni, per fortuna non molto importanti, restano senza risposta. È probabile che norme fisse in proposito non vi avessero, e che i poeti anzi escogitassero in ciò maniere diverse secondo le diverse esigenze del drama, e secondo il gusto di ognuno. Certo avveniva alle volte che il coro si dividesse in

due semicori, e forse anche in sezioni minori. Le sottili indagini e le ingegnose deduzioni dei filologi moderni su questo argomento non condussero finora a risultati sicuri. Certo non potrà ammettersi, ciò che qualche dotto sostenne, che la divisione del coro in sezioni si spingesse tanto oltre, in alcuni casi, da fare che un singolo corista cantasse da solo uno o più versi, e che un altro gli succedesse nel cantare da solo alcuni altri versi seguenti, e così di seguito, un terzo, un quarto, un quinto, di maniera che l'intero canto constava di quindici *a soli* dei singoli coristi. In tal modo il canto avrebbe cessato d'essere un coro.

§ 6. *Abbigliamento del Coro.*

I coristi portavano anch'essi la maschera, come gli attori, ma pare fosse più semplice di questa. Essi vestivano, naturalmente, come richiedeva la parte che rappresentavano nel drama. Il coro, composto sempre di uomini, doveva sostenere anche parti di donna; anzi nelle tragedie a noi pervenute assai frequentemente il coro rappresenta donne. In cinque, delle sette tragedie che possediamo di Eschilo, il coro è femminile (nel *Prometeo*, nei *Sette a Tebe*, nelle *Supplici*, nelle *Coefore*, nelle *Eumenidi*; e femminile esso è in tre delle sette tragedie di Sofocle, *Elettra*, *Antigone*, *Tra-*

chinie). Il vestiario dei coristi era assai meno sfarzoso e vistoso di quello degli attori, e meno differente anche da quello usualmente usato nella vita comune; ma tuttavia i colori vivaci erano anche da essi preferiti. Le maschere raffiguravano naturalmente o uomini o donne, o giovani o vecchi, come il drama voleva. Ricordano gli antichi le maschere orribili immaginate da Eschilo per le sue Furie (nelle *Eumenidi*), coi serpenti intrecciati nei capelli e così terribili da destare un'impressione d'immensa paura nel pubblico.

Anche il flautista che precedeva il coro era vestito con ampli paludamenti a vivaci colori e aveva il capo inghirlandato di fiori e di nastri.

Poco sappiamo delle danze del coro (ὄρχησις, ovvero ὑπόρχησις, *saltatio*). Erano dette *emeleia* (ἐμμέλεια) ed avevano carattere serio, grave, solenne, come espressamente affermano antichi grammatici (σεμνόν, ovvero πρέπον τε καὶ ἁρμόττον) e come era richiesto dalla solenne gravità quasi religiosa della tragedia.

I modi che siamo venuti descrivendo della rappresentazione esteriore della tragedia, e le norme fisse tradizionali furono fedelmente conservate nei tempi migliori del suo svolgimento, nel quinto e quarto sec. av. Cristo e in Atene e in altre parti del mondo greco. Solo in casi

eccezionali si deviava da esse, sia aggiungendo, di rado, un quarto attore, a sostenere una parte assai subordinata, sia facendovi entrare un secondo coro (παραχορήγημα). Ma nei tempi successivi, abbandonata ormai la forma del concorso, e ridotto il coro a una funzione affatto secondaria o del tutto accessoria al drama, o anche tralasciato affatto, la rappresentazione cambiò carattere e seguì altre forme, più libere e varie, indipendenti dalle vecchie forme tradizionali. Pare infatti che a queste non di rado si derogasse sia pel numero degli attori e dei coristi, sia pel loro abbigliamento. Ma poco conosciamo in proposito. L'amore per la tragedia, dai primi tempi ellenistici in poi, andò sempre più scemando, per dar luogo alla commedia, che nei tempi alessandrini tenne il primato fra tutte le rappresentazioni teatrali, ed ebbe per sè tutto il favore del pubblico, finchè questo si volse, nei secoli fastosi dell'impero, ad altre specie di rappresentazioni, al mimo e al pantomimo.

§ 7. *Il drama satirico* (σάτυροι).

Era una specie di farsa allegra, buffonesca, alquanto licenziosa che non altro scopo si proponeva se non quello di far ridere gli spettatori e di divertirli con lazzi e scherzi d'ogni specie. Il coro era costituito da *Satiri* e da

Sileni, esseri fantastici della mitologia greca, mezzo uomini e mezzo animali, seguaci e accoliti del Dio Dioniso. In origine erano distinti tra loro nella forma, chè i Satiri, più propriamente annessi al culto di Bacco, tenevano del caprone, mentre i Sileni, addetti piuttosto al Dio Poseidone (Nettuno), tenevano della natura del cavallo. Ma poi si confusero insieme, e i nomi loro spesso si scambiarono. I coristi infatti nel drama satirico vestivano vesti velose di capra che coprivano il petto e le gambe, maschere speciali con corna ricurve ed ispida barba, colle orecchie ritte, appuntite raffiguravano un volto d'uomo con tratti spiccati di caprone, avevano la coda corta di questo, o la lunga coda fluente del cavallo.

La prima origine del drama satirico risale senza dubbio ai canti ditirambici che accompagnavano il culto di Dioniso in alcune feste speciali di carattere orgiastico, licenzioso, che potrebbero paragonarsi alle allegre feste carnevalesche d'altri tempi. Era la fonte medesima da cui derivò la tragedia, ma da questa fonte scaturirono due rivoli diversi, secondo il vario e diverso carattere della strana e complessa religione del Dio del vino, or lieta or mesta, ora allegra e sfrenata, ora solenne e grave. Il drama satirico riprodusse l'impronta burlesca, salace,

che era propria di alcune feste bacchiche, celebrate al tempo della vendemmia, fra la libera gioia e l'audace procacità prodotte dal fermento dei mosti e dei vini nuovi. Il modo di trasformazione del coro ditirambico in drama satirico ci è ugualmente ignoto, come quello della tragedia; ma possiamo immaginarlo presso a poco uguale. Quando un poeta geniale aggiunse al corifeo un attore, e osò staccarsi dai soggetti relativi esclusivamente al culto di Dioniso, per attingere l'argomento alle ricche laggende del mondo mitologico ed eroico, scegliendo quelle di carattere lieto e burlesco, il drama satirico era sorto. Quando poi e per opera di chi esso sia entrato a far parte della tetralogia dramatica noi ignoriamo affatto; che se scarse sono le notizie a noi pervenute dagli antichi scrittori intorno all'origine della tragedia e della comedia, assai più scarse ed incerte sono quelle che riguardano questa specie secondaria di componimento letterario. Lodato assai come compositore di drami satirici fu il poeta *Pratina* (Πρατίνας) di Fliunte, piccola città del Peloponneso, e *Cherilo* (Χοιρίλος) di Samo, contemporanei l'uno e l'altro, benchè maggiori d'età, di Eschilo, il quale come nella tragedia primeggiò pure nel drama satirico.

Questo era ammesso, come abbiamo veduto

al concorso dramatico, quale quarto componimento della tetralogia. Pare sia stato aggiunto alle tre tragedie sia per conservare alla rappresentazione, che troppo ormai e nella scelta degli argomenti e nella loro trattazione si era allontanata dalla religione dionisiaca e dal carattere bacchico originario, sia ciò che pare più probabile, per esilarare l'animo degli spettatori e sollevarlo dalle tristi, dolorose impressioni ed emozioni destate dalle tre tragedie che precedevano. Questo espressamente è affermato da un antico grammatico, *Mario Vittorino* (II, 4, 25) il quale dice che il drama satirico era rappresentato affinchè *spectatoris animus inter tristes res tragicas Satyrorum jocis et lusibus relaxetur*.

Pur troppo del drama satirico greco a noi non giunse che un unico esempio, *Il Ciclope* (Κύκλωψ) di Euripide; e questo appartiene ormai al tempo nel quale il drama era pienamente evoluto in forme alquanto diverse da quelle ch'esso dovette avere nella origine sua. Anche i costumi dei coristi e degli attori si erano venuti, col mutare dei soggetti, alquanto mutando, pur rimanendo sempre la rappresentazione grottesca, licenziosa, buffonesca.

Il canto del coro, ed eventualmente anche il canto degli attori, era accompagnato con danza

di carattere affatto speciale detta *Sicinnide* (Σίκιννις), dal nome si crede dell' inventore; con rapidi movimenti e salti e capriole e gesti d'ogni specie. Perciò nè i coristi, nè gli attori portavano calzatura, ma erano a piè nudi, per aver più libero ed agile il passo.

Abbiamo detto che il drama satirico teneva il quarto posto nella trilogia; ma pare che, col tempo, anche a quest'uso siasi qualche volta derogato, giacchè sappiamo che, ad esempio, l'*Alceste* di Euripide, che è un drama a lieto fine, ma non drama satirico, faceva parte di una trilogia e teneva in questa il quarto posto.

§ 8. *La Comedia* era, come la tragedia, in parte cantata con accompagnamento musicale, in parte recitata, e potrebbe paragonarsi alla nostra opera buffa. Essa pure constava, secondo i trattatisti, di *prologo*, *parodo*, *episodi*, *stasimi* ed *essodo* [1], gli uni spettanti al coro, gli altri

---

[1] Nella *Poetica* di Aristotele è andata perduta la parte che trattava della commedia. Forse fu tolto da essa ciò che è detto in uno scritto anonimo edito dal Bergk, *Prolegomena de comoedia*, XI, 8: *μέρη τῆς κωμῳδίας τέσσαρα· πρόλογος χορικὸν* (cioè *parodo* e *stasimi*), *ἐπεισόδιον, ἔξοδος. Πρόλογός, ἐστι μόριον κωμῳδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ· χορικόν ἐστι τὸ ὑπὸ τοῦ χοροῦ μέλος ᾀδόμενον ὅταν ἔχῃ μέγεθος ἱκανόν· ἐπεισόδιόν ἐστι τὸ μεταξὺ δύο χορικῶν μελῶν· ἔξοδός ἐστι τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ.*

agli attori. Anche per essa avvenne, che queste parti, le quali da principio erano assai diverse ciascuna nella medesima comedia, e per numero or più or meno, e per estensione or lunghe ora brevi, come portava lo svolgimento dell'azione, o la volontà e il capriccio del poeta, si vennero poi mano mano a ridurre, per consuetudine, ai cinque atti famosi, di proporzioni presso a poco uguali, di cui abbiamo parlato discorrendo della tragedia.

Gli attori portavano la maschera, ma questa aveva, come tutto l'abbigliamento della persona, carattere esagerato, buffonesco; tutto mirava a muovere il riso negli spettatori, anche col solo aspetto esteriore delle persone del drama, a parodiare e porre in caricatura qualche cittadino conosciuto che si metteva in canzonatura. Questo avveniva sopratutto nel periodo più antico, quel periodo che potremo dire Aristofanesco, della comedia, quando essa era ancora satira personale, individuale; viva e diretta polemica sulle più ardenti questioni politiche, sociali, letterarie, che agitavano la vita della città. Giacchè più tardi, la comedia, che dissero nuova (νέα) aveva mutato carattere; riproduceva non più singole persone individuali, ma tipi convenzionali, usi e costumi comuni, e si era sempre più avvicinata alla vita reale, così che anche

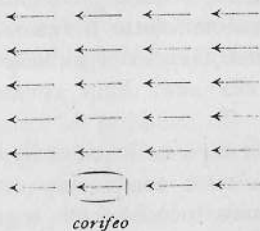
le foggie di vestire si scostavano assai meno da quelle del giorno e dalla vita famigliare. Invece dell'alto e pesante cotorno, portavano gli attori comici una calzatura più semplice e bassa detta dai latini *soccus*.

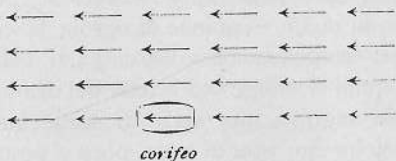
Il dialogo fra gli attori aveva luogo di regola, come nella tragedia, in versi trimetri giambici, ovvero in tetrametri trocaici; ma accanto a questi due metri, parecchi altri erano in uso nella comedia, quali i tetrametri giambici, i dimetri e tetrametri anapestici, il che dava una grande varietà di movimento metrico al discorso, con modi di recitazione probabilmente e di canto ad ogni nuovo metro alquanto diversi.

Il coro era composto di ventiquattro cantori, giacchè ogni poeta presentava al concorso una sola comedia, e non vi fu quindi la necessità, come era avvenuto per le tetralogie tragiche, di dividere il coro in più sezioni per alleviarne la fatica.

L'ingresso del coro avveniva di regola, come nella tragedia, in forma di schiera che marcia in ordine quadrato. Precedeva il flautista e lo guidava il corifeo, che prendeva posto nella fila che era dalla parte degli spettatori. Anche nella comedia si diceva che il coro entrava *per file* (κατὰ ζυγά) ovvero *per righe* (κατὰ στοίχους),

secondo che la fronte di marcia era più lunga o più breve del fianco del quadrato.

A. Ingresso del coro, κατὰ ζυγά

SPETTATORI

B. Ingresso del coro κατὰ στοίχους

SPETTATORI

Ma se questo era il modo più frequente tenuto dal coro nell'entrare in orchestra, v'erano non v'ha dubbio, altre forme d'ingresso, quando il soggetto della comedia lo richiedeva.

Anche le danze del coro avevano un loro proprio carattere nella comedia, più concitate e vivaci, più agili e snelle di quelle della tragedia, intese esse pure, come tutto il resto, a destare l'ilarità e muovere il riso del pubblico. La danza della comedia era detta *cordace* (κόρδαξ) dai greci.

Dell'abbigliamento del coro nelle comedie di Aristofane abbiamo già fatto cenno: esso era assai fantastico e bizzarro, perchè con segni simbolici, doveva spesso rappresentare non uomini ma animali, quali vespe ed uccelli, od esseri inanimati, quali le nuvole.

§ 9. *La Parabasi* (παράβασις).

Una singolare proprietà della comedia attica del tempo di Aristofane era la *parabasi*.

A un certo punto della rappresentazione, per lo più verso la metà, — poichè di regola la comedia di quel tempo constava di due parti, nella prima delle quali si svolgeva l'azione del drama, nella seconda seguiva una serie di scene burlesche e satiriche che non di rado poca o punto attinenza diretta avevano colla prima, — verso la metà dunque della rappresentazione, il coro, il

quale volgeva da prima la fronte agli attori sulla scena, faceva una evoluzione e passando innanzi all'ultimo gradino della cavea (πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι), si fermava allineato su quattro righe rivolto colla fronte verso gli spettatori (πρὸς τοὺς θεατὰς βλέποντες). Da questo suo movimento appunto prese il nome la *parabasi*, (parola che vuol dire *passaggio*), quei versi cioè e quei canti che il corifeo e il coro pronunciavano in quel momento rivolgendosi direttamente al pubblico. Il coro cessava allora di rappresentare una parte nella comedia e parlava, per mezzo del corifeo, agli spettatori, a nome del poeta: diceva le lodi di questo, e ne manifestava le intenzioni, le aspirazioni e i desideri, lo raccomandava alla benevolenza, agli applausi loro: lo difendeva contro gli attacchi dei suoi competitori o rivali, o metteva questi in canzonatura. Così nei *Cavalieri* (Ἱππῆς) di Aristofane il coro canta, nella parabasi:

> « Voi date ascolto a questi
> Nostri anapesti
> Voi già per vostra parte
> Dotti d'ogni bell'arte: »

e il corifeo da solo prosegue:

> « Se alcun dei vecchi comici, per lui ci avesse [ingiunto
> Di parlare in teatro, facil non gli era punto
> D'ottenerlo; ma or degno n'è il Poeta; che aborre

Quei che abborriam noi stessi; che ardisce il
[giusto esporre»

Quindi vuol far sapere al pubblico:

.... perchè un Coro non prima egli abbia chiesto
In nome suo»

ma invece abbia fatto rappresentare sotto nome d'altri le sue due prime antecedenti comedie:

« Non per mattia, dic'egli, rimasto era in disparte
Ma fra tutte difficile stima la comic'arte,
Che si concede a pochi, se ha molti adoratori.
Scorto ha poi che v'è proprio, mutare ogni anno
[umori.
E i poeti che invecchiano piantar via via solete.»

E qui cita, con ironia canzonatoria Magnete, Cratino e Cratete, comici che erano stati od erano più o meno in voga in quel tempo; indi continua:

Onde il Nostro (poeta) ognor trepido ristette;
[esser padrone
Dicea, convien del remo, pria di porsi al timone,
E a prua far guardia, e i venti spiare e allor si
[può,
Regger da sè la nave. Se pertanto egli usò
Riserbo, ne proruppe da stolto in buffonate,
Gli date onda di plausi, della trireme alzate
Dai banchi tutti acclamazion lenea;
Sicchè, compiuta l'opera il Poeta,
Come ragion volea
Grato parta e raggiante in fronte lieta.

Nelle *Donne alle Tesmoforie* (*Termoforiazuse*), altra comedia di Aristofane, la corifea nella parabasi fa l'elogio delle donne:

« Noi, sì, ci loderemo da noi, fatteci avanti,
Già del femineo sesso dicon mal tutti quanti:
Che siamo un mal per gli uomini, che ogni mal
[da noi viene,
Liti, risse, incresciose sommosse, e guerre e pene.
Via! se un mal, proprio un mal siam, perchè ci
[sposate
E vietate che usciamo, che stiam pur affacciate?
Il mal con santa cura guardate? e se va fuori
La moglie e l'incontrate, vi mettete in furori, »

e in questo tono continua a mettere in mostra i meriti e i pregi delle donne.

Nella parabasi i versi recitati dal corifeo erano ora preceduti, ora seguiti, ora framezzati da brevi canti strofici del coro intero, di carattere questi religioso o politico, sia per invocare l'aiuto di qualche Dio, sia per attaccare qualche uomo di stato in voga.

I trattatisti badando alla forma metrica della parabasi ne distinsero sette parti, designando ciascuna con nome speciale, e ne tracciarono questo schema: precede a guisa di preludio a tutta la parabasi, una parte lirica, composta di pochi versi e brevi cantata da tutto il coro, detta *comonatio* (κομμάτιον, diminutivo di κομ-

μκτα *incisa*); segue la vera e propria *parabasi* recitata dal solo corifeo, e consistente in una lunga serie, *sistema*, di tetrametri anapestici (ἀνάπαιστα, κατὰ στίχον) denominati perciò appunto *macron* (μακρόν) che vuol dire *parte-lunga*. Gli ultimi versi di questa erano spesso recitati in gran fretta, quasi tutti d'un fiato, cosicchè pareva che dovesse venire a mancare il respiro al corifeo che li pronunciava, e perciò questa parte della parabasi era anche denominata *pnigos* (πνῖγος) che significa *soffocamento*. Seguivano altre brevi strofe ed antistrofe (ᾠδή od ἐπίρρημα, poi ἀντῳδή e ἀντεπίρρημα) cantate o variamente cantarellate dal coro intero, dette *ode* ed *epirrema*, *autode* ed *antepirrema*.

Ma non sempre la parabasi era composta su questo schema teorico; anzi pare che i poeti procedessero in questo con grande libertà, secondo il loro capriccio. Nelle comedie greche a noi pervenute infatti or l'una or l'altra di queste sette parti manca alla parabasi. Era questa una bizzaria di carattere affatto personale, satirico, propria dell'antica comedia aristofanea, che cadde presto in disuso. Le due più recenti comedie del grande comediografo ateniese anzi non la hanno nemmeno, vale a dire le *Donne a parlamento* (*Le Ecclesiazuse*) e il *Pluto*; nè più fu usata nella comedia posteriore che dissero media e nuova.

Il coro, dopo aver recitato o cantata la parabasi, riprendeva nell'orchestra il posto di prima e la rappresentazione proseguiva.

L'evoluzione della comedia greca fu analoga a quella della tragedia, in quanto che anch'essa venne col tempo a fare a meno del coro, che fu interamente soppresso, e le parti liriche cantate si restrinsero sempre più per lasciare maggiore spazio al dialogo, e i metri usati per questo diventarono sempre più uniformi limitandosi per lo più al trimetro giambico. In tal modo anche la comedia si avvicinò sempre più al tipo della comedia nostra del cinquecento e del seicento, che è poi, appunto, pedisequa imitazione della comedia greca e latina degli ultimi tempi del classicismo.

§ 10. *Il mimo.*

Accanto alla tragedia e alla comedia che potremmo dire di forma letteraria classica, sorse ben presto un'altra specie di poesia dramatica di schietto carattere popolare detta il *mimo*. Il nome suo, che significa *imitazione* (da μιμέομαι *imitare*) incontrasi già nel secolo quinto avanti Cristo [1].

---

[1] Diomede *de poematibus: Mimus dictus παρὰ τὸ μιμεῖσθαι, quasi solus imitetur, cum et alia poemata idem faciant, sed solus, quasi privilegio quodam, quod fuit commune possedit.*

Il mimo sorse da umili principi, si venne lentamente svolgendo nelle feste dei villaggi e delle piccole città, prese mano mano maggior sviluppo e cultura letteraria, finchè assunto esso pure all'onore dei teatri delle grandi città e delle corti raffinate dei regnanti dei tempi ellenistici vi si assise sicuro, in luogo della tragedia, che era venuta sempre più perdendo terreno, come si è detto, accanto alla comedia nuova di Menandro, finchè, diventato spettacolo prediletto ai tempi dell'impero romano, non solo delle classi popolari, ma anche del pubblico ricco e colto, tenne quasi da solo le scene negli ultimi secoli dell'evo antico.

Naturalmente in questo lungo cammino il mimo mutò alquanto la sua prima fisionomia. Erano dapprima scene burlesche improvvisate per le vie e pubbliche piazze, da attori pure improvvisati, a scopo di rallegrare il popolo nelle feste campestri dei villaggi; riproducevano la vita semplice e modesta delle classi inferiori della società, considerandone il lato lieto ed allegro, o mettendone in caricatura e canzonatura le debolezze e i vizi, facendo la satira a persone e a cose. Ma accanto ai *mimi* allegri, intesi a muovere il riso (μῖμοι γελοῖοι) v'erano pure, certo assai più rari, anche mimi di carattere più serio (μῖμοι σπουδαῖοι). Il mimo era quindi

affine, nell'origine sua, alla comedia, ma non soggetto ad alcuna norma di concorso, libero nei suoi movimenti, destinato alle classi più basse, meno colte o più rozze del popolo, ebbe di queste il carattere, e ne riprodusse i costumi alquanto volgari, non di rado stranamente licenziosi. Era la poesia naturalista, o realista che voglia dirsi, che sorgeva in opposizione od accanto alla poesia idealista del drama classico; questo traeva il suo alimento dal mondo leggendario idealizzato dalla fantasia dei poeti, il mimo invece ritraeva fedelmente il vero, la vita reale del popolo. Ebbe ben presto anch'esso, come tutti gli altri componimenti poetici dei greci, che la prima loro origine trassero dal popolo, pulitura letteraria e assetto normale per opera di poeti geniali che lo coltivarono specialmente. Primo fra questi fu *Sofrone* siracusano, già nel quinto secolo avanti Cristo, e più tardi imitatori suoi furono Teocrito, pure di Siracusa, Eronda ed altri parecchi. I mimi di Sofrone pare fossero scritti parte in versi, parte in prosa, mentre tutti in versi sono quelli di Eronda; ma non sappiamo se questi fossero composti per essere rappresentati in teatro o per la semplice lettura. Certo è tuttavia che il mimo diventò ben presto, benchè non possiamo fissarne il tempo, rappresentazione tea-

trale. Tale esso era già in sulla fine del terzo secolo avanti Cristo ed era distinto col nome di *Pegnio* (Παίγνιον) che significa *scherzo*, per l'indole sua buffonesca appunto e scherzevole, ovvero di *Ipotesi* (Ὑπόθεσις) che equivale presso a poco alla nostra *Comedia a soggetto*. Pare infatti che il dialogo venisse non di rado improvvisato al momento stesso della rappresentazione dagli attori, così appunto come avveniva nella nostra comedia dell' arte, tanto in voga prima della riforma goldoniana.

Il mimo ebbe festosa accoglienza anche in Roma, dopo la conquista dell'Oriente, e fiorì già al tempo di Cesare e di Cicerone, nel quale godettero celebrità come compositori di mimi, Rubilio, Siro e Laterio; e poco dopo, sotto Augusto e Tiberio, l'ebbe pei suoi mimi greci, Filistione (Φιλιστίον) di Bittinia.

In quel tempo il mimo era diventato una grandiosa reppresentazione teatrale, per numero di scene, d'intreccio d'azione, di personaggi non inferiore a nessun'altra. Si alternavano in esso la prosa e il verso, il canto e la danza. Suo carattere principale era lo scherzo e la canzonatura di tutto e di tutti, suo scopo quello di muovere il riso ed esilarare gli spettatori. L'argomento era tratto dalla vita delle classi meno alte della società o dalle più umili :

mercadanti, cuochi, osti, servi, medici, pedagoghi, etere, ruffiani e così tali erano i suoi personaggi soliti; che se vi entravano persone di qualche grado e distinte delle classi superiori non vi erano poste che per essere messe in caricatura e dispregio. La composizione era capricciosa quanto mai, piena di bizzarie, di stranezze, di sorprese. Non di rado il mimo, per assecondare le inclinazioni del pubblico basso o corrotto delle grandi, città diventava licenzioso, triviale, volgare. Argomento suo preferito l'adulterio, non come frutto di invincibile passione d'amore, ma come conseguenza d'intrighi galanti o di loschi inganni.

Anche nel mimo, come era avvenuto nella comedia, si vennero formando col tempo tipi fissi di personaggi, che comparivano sempre col medesimo carattere e col medesimo abbigliamento e per questo già noti al pubblico. Teneva posto precipuo lo *stupido* (*stupidus*, in greco μῶρος) o mattoide, detto anche *sannione* (*sannio*) dalle smorfie che faceva col viso. Era vestito con veste rattoppate a colori diversi (*centunculus*); dal che credettero alcuni ravvisare in esso il progenitore antico del nostro *Arlecchino*; teneva infatti in mano una frusta, come il nostro arlecchino la stecca, colla quale batteva tutti, aveva il capo rasato

(*mimus calvus*, *calvaster*, μῶρος φαλακρός) e portava un berretto appuntito (*apex*, *apiciosus*). Nel mimo le parti di donna erano sostenute da donne, non da uomini come nella tragedia e nelle comedie classiche; nè era limitato il numero degli attori; pare anzi che questo fosse eguale al numero dei personaggi che entravano nella rappresentazione e che ogni attore non sostenesse che una parte sola. Gli attori non portavano maschera, non calzavano nè cotorno, nè socco, ma avevano calzatura assai leggera od erano a piedi ignudi (*planipedes*, *excalceati*). Anche fra gli attori e le attrici dei mimi v'erano gradi e dignità diverse, v'erano l'*archimimo* e l'*archimima*, o il primo attore, come noi diciamo, e la prima attrice, il secondo attore (μῶρος δεύτερος) e così via. Le attrici vestivano spesso con grande sfarzo e abiti assai costosi, e non di rado comparivano in scena coperte di veli molto trasparenti che lasciassero intravedere le belle forme della persona, od anche addirittura poco o punto vestite; procaci erano i movimenti e i gesti, voluttuose le danze. Gli scrittori antichi, quasi tutti, ma sopratutto gli scrittori ecclesiastici, parlano del mimo con grande disprezzo, sia per le sue volgari trivialità negli scherzi, sia per la sua immoralità e licenza; certo pare che

l'azione alle volte avesse audacie rappresentative che nessun teatro moderno forse oserebbe tentare e nessun pubblico nostro tollerare.

Come v'ebbero compagnie erranti di comici, così v'erano compagnie di mimi, che giravano di città in città dando e ripetendo le loro rappresentazioni. Accanto al mimo, v'era il *pantomimo* o pantomima, rappresentazione questa pure bizzarra, grandiosa, spettacolosa, con grande sfoggio di lusso e di colori, preferita dalle classi più colte ed agiate delle grandi città. L'attore in questa portava la maschera, ma leggera, che copriva appena il volto, somigliante quindi alle maschere nostre. L'abilità sua, pur parlando o cantando, stava principalmente nel gesto, nella agilità dei movimenti di tutta la persona, nel rappresentare con rapide trasformazioni personaggi diversi: donde pare derivasse, e all'attore prima e alla rappresentazione poi il nome appunto di *pantomimo*.

Nella pantomina il ballo teneva una parte assai grande, e potrebbe perciò assomigliarsi alle nostre opere-ballo, o ai nostri balletti; assai svariate e capricciose ne erano le danze, alle volte di carattere ginnastico. V'erano ballerini e ballerine (ὀρχηστής, ὀρχήστρια, *saltator*, *saltatrix*); queste sopratutto assai numerose, cosicchè n'era sorta una professione speciale che do-

veva essere anche lucrosa, se, come si afferma, se ne contassero in Roma, nell'anno 353 dopo Cristo, ben tremila. Alcuni attori e attrici del mimo o del pantomimo godettero al tempo loro grande rinomanza e fecero fortuna. È ricordato il nome del pantomimo Caramella del tempo di Valentiniano III (425-455 d. G. C.), e abbiamo già detto di Teodora, moglie di Giustiniano, che fu celebre mima, più ammirata forse per la sua bellezza e le sue audaci morali, che non per la abilità sua, prima d'essere elevata all'onore del trono.

Affinchè il pubblico potesse più facilmente comprendere il soggetto rappresentato nelle pantomime, nelle quali la parte parlata dagli attori era minima o nulla, avveniva alle volte che un attore, una specie di buttafuori, come noi diciamo, facesse precedere una esposizione, in versi o in prosa, dell'argomento; ovvero anche che un coro di uomini o di donne, cantando all'unissono, coll'accompagnamento di cetre e di flauti, lo venisse mano mano narrando a seconda ch'esso si andava svolgendo sulla scena. Questo teneva il luogo che ha il libretto espositivo pei grandi balli dei teatri nostri.

CAPITOLO VIII.

Il pubblico.

§ 1. Gli spettatori entravano in teatro, prima che la rappresentazione incominciasse, dai due parodi, e attraversando l'orchestra, salivano per le piccole scale (*scalaria*) che dividevano la cavea in spicchi, *cercidi* (κερκίδες), per prendere posto sulle gradinate di questa, come abbiamo veduto. Nel teatro di Dioniso in Atene il pubblico poteva entrare nella cavea anche per un sentiero, o via che fosse, il quale, montando lungo il fianco erto dell'acropoli, metteva al diazoma. In alcuni teatri, costruiti su qualche elevazione naturale del suolo, ed erano questi i più, come si è detto, nell'antica Grecia, gli spettatori potevano entrare nella cavea dall'alto, scendendo per le scalette dai gradini superiori negli inferiori. Nei teatri invece eretti su suolo piano, nei quali la cavea era sostenuta da robuste costruzioni a volto, e circondata tutto all'intorno da muraglia, il pubblico aveva facile accesso da ampie porte aperte in

questa muraglia, che mettevano negli avolti interni, dai quali apposite scale conducevano a quelle aperture della cavea, che erano dette *vomitori*, per le quali gli spettatori potevano entrare e prendere i loro posti sulle gradinate.

Alle rappresentazioni teatrali in Atene potevano assistere i cittadini liberi, i meteci, ed anche i forestieri, ma n'era vietato l'ingresso agli schiavi, ad eccezione di quelli che dovessero accompagnarvi i loro padroni, come avviene dei servitori oggidì.

Se le donne ateniesi frequentassero il teatro è questione che fu molto dibattuta fra gli eruditi, e fu variamente risolta, ma alla quale non possiamo ancora dare una risposta sicura. Una legge che vietasse espressamente alle donne di Atene di assistere alle rappresentazioni teatrali pare non vi sia mai stata, e nemmeno forse una norma tradizionale che trattenesse le donne dall'andare a teatro. Ma è probabile, vista la riservatezza di vita alla quale erano per consuetudine tenute, che le donne oneste e le fanciulle, per innato sentimento di pudore, non amassero essere presenti a spettacoli teatrali così liberi e licenziosi nei gesti e nelle parole quali erano, per lo più, le comedie di Aristofane e degli altri comediografi di quell'età. Ben diversa era la cosa per le tragedie; alla rap-

presentazione di queste non v'è motivo di credere che non potessero assistere, e che effettivamente assistessero anche donne, benchè non molte certo vi si recassero, appunto per le abitudini casalinghe e di ritiro per loro in quel tempo prevalenti. L'aneddoto, che ci viene raccontato, che all'apparire delle Furie, persecutrici d'Oreste nelle *Eumenidi* di Eschilo, dall'aspetto orribile e terrificante, fosse così profonda e viva l'impressione destata fra gli spettatori, che qualche donna incinta, per la paura che n'ebbe, abortisse, è troppo tardo, incerto e troppo improbabile in se stesso, per potere da esso dedurre che le donne allora fossero ammesse alle rappresentazioni delle tragedie, se non a quelle delle comedie. Ma che lo fossero al tempo di Platone possiamo, con qualche probabilità, dedurlo da certi passi degli scritti di lui (p. e. *Leggi*, VII, p. 817, c.; *Gorgia*, p. 502, d.). D'altronde nel teatro d'Atene ed anche in quello di Siracusa e d'altre città troviamo seggi fissi in pietra per spettatori su cui v'è scolpito un nome di donna; il che è prova non dubbia che nel tempo in cui quei seggi furono eretti ad alcune rappresentazioni teatrali assistevano anche le donne. Sarà avvenuto probabilmente allora ciò che avviene oggidì nelle città nostre, che a certi spettacoli

teatrali le signore oneste della buona società si astengono di andare. Frequentavano bensì, allora presso a poco come adesso, ogni specie di teatro e assistevano a qualsiasi rappresentazione le etere (ἑταῖραι) o cortigiane, le quali e dalle leggi e dai costumi erano, non che tollerate in Atene, tenute anche alle volte in qualche conto per la cultura dello spirito, e la genialità della conversazione, come fu della celebre Aspasia, l'amica di Pericle.

Ma anche in questo, come in ogni altra consuetudine riguardante il teatro, non tutti i tempi nè tutti i luoghi furono eguali. Se da principio la presenza delle donne in teatro potè essere riguardata come rara eccezione, nei tempi alessandrini invece, e più ancora nei tempi dell'impero, le donne frequentavano, presso a poco come ai tempi nostri, i teatri e assistevano numerose a spettacoli decenti, ma si saranno tenute lontano dalle sguaiataggini licenziose dei mimi, ove la parola, il gesto e il vestiario non potevano essere tollerati e piacere che a un pubblico esclusivamente maschile.

§ 2. Il palco scenico non aveva da principio telone o sipario, che coll'abbassarsi o coll'alzarsi avvertisse gli spettatori che la rappresentazione incominciava. L'incominciamento di questa era quindi fatto sapere al pubblico da un bandi-

tore, il quale ad alta voce invitava anche il poeta a presentare il suo coro. Questo entrava allora nell'orchestra, faceva una libazione sacra, una specie di sacrificio religioso e fatto questo usciva; subito dopo, lo spettacolo incominciava nei modi che si sono detti. Ma quest'uso, proprio soltanto dei primi tempi del drama, venne ben presto abbandonato.

V'erano nel teatro posti riservati, o distinti, come noi diremmo. Nel descrivere il teatro di Dioniso in Atene dicemmo che i seggi sul gradino inferiore della cavea, vicino all'orchestra, erano risarvati al sacerdote del Dio Dioniso Liberatore, a sacerdoti di altri culti, ai primi magistrati della città. Ciò era derivato dal carattere semireligioso che le rappresentazioni da principio ancora avevano, ed era quindi naturale che facendo essi parte della festa del Dio Bacco al sommo sacerdote di questo Dio spettasse l'onore del primo posto. Nel centro appunto del primo gradino della cavea stava, più riccamente ornata delle altre, la poltrona di marmo a lui destinata, su cui era scritto il suo nome (ἱερέως Διονύσου Ἐλευθερέως). Ad altri sacerdoti erano destinate altre poltrone; così v'era la poltrona del sacerdote di Giove Olimpio (ἱερέως Διὸς Ὀλυμπίου), del sacerdote della Vittoria Olimpica (ἱερέως Ὀλυμπίας Νίκης); v'era poi

la poltrona dell'Arconte Polemarco (Πολεμάρχου), ossia del ministro della guerra, come noi potremmo dire; quella dell'Arconte Eponimo (Ἄρχοντος), che sarebbe il nostro capo del Gabinetto; quella dell'Arconte Re (βασιλέως), una specie di ministro dei culti; quella dei generali (στρατηγοί), e molte altre i cui nomi è superfluo ricordare. Non tutte queste poltrone risalgono certamente alla prima costruzione del teatro d'Atene; parecchie di esse, forse la maggior parte, vennero aggiunte più tardi, quando il teatro fu restaurato e modificato al tempo dell'impero, sotto il governo di Augusto, poi sotto quello di Adriano, e più tardi sotto Settimio Severo. V'è infatti una poltrona assegnata al sacerdote del culto di Augusto (ἱερέως καί ἀρχιερέως Σεβαστοῦ Καίσαρος); ve n'è un'altra al sacerdote del culto di Adriano (ἱερέως Ἀδριανοῦ ἐλευθερέως).

Posti distinti troviamo pure, sparsi qua e là, sui gradini superiori della cavea, e questi riservati quasi tutti a sacerdotesse, come indica il nome che vi è scolpito.

Il diritto di sedere nei primi posti in teatro (προεδρία, *proedria* cfr. ἕδρα, ἕδος = *sedia*), era considerato come un grande onore ed era ambito assai da molti. Esso era accordato, con decreto speciale del governo, come distinzione privile-

giata a cittadini che si fossero resi altamente benemeriti dello Stato sia per valore in guerra, sia per opere civili egregie, sia per generose largizioni alla città; era inoltre accordato ai rappresentanti di Stati stranieri che risedessero in Atene, come oggidì noi faremmo con ambasciatori o consoli di Stati esteri. Il diritto di *proedia*, a cui era annessa un'importanza affatto particolare, passava alle volte in eredità ai figliuoli, e diventava così il privilegio di certe famiglie.

L'esempio di Atene fu, anche in questo, più o meno seguito da altre città pei loro teatri. Nei teatri romani i posti d'onore pei senatori e per le autorità o notabilità cittadine, erano collocati nell'orchestra, perchè questa, come vedemmo, non serviva più al coro, che era stato soppresso.

§ 3. Il *Teoricon* (θεωρικόν).

L'ingresso in teatro era nei primi tempi affatto gratuito per tutti, poscia fu imposto l'obbligo, non sappiamo precisamente nè quando, nè da chi, di pagare un tenue prezzo per entrarvi. Si voleva con ciò provvedere evidentemente a quelle spese che non si potevano imporre al corego e che d'altro canto non era conveniente addossare alla città. Ma forse la cosa destò malumore nei cittadini e allora lo

Stato, su proposta di Pericle, istituì il così detto *Teorico* (θεωρικόν); vale a dire una somma apposita per pagare l'ingresso a teatro ai cittadini poveri che volessero intervenire allo spettacolo. Questa spesa fu da prima fissata in due oboli per ognuno, e poscia venne accresciuta a tre oboli. Un obolo equivaleva presso a poco a trenta centesimi nostri; spesa per sè certamente tenue, ma che venne mano mano a pesare sempre più grave sul bilancio dello Stato, perchè aumentava di continuo il numero di coloro, che a ragione o a torto, ne volevano approfittare.

La istituzione del teorico può parere assai singolare per gli usi nostri e certo fu improvvida. Ma al grande statista venne probabilmente suggerita dal desiderio di rendersi popolare, da un sentimento democratico di uguaglianza fra tutti i cittadini, forse anche dall'idea che il teatro potesse essere, e in quel tempo lo era forse ancora, scuola di educazione e di cultura. Dobbiamo tuttavia considerare, per meglio comprendere, come la misura adottata da Pericle fosse meno irragionevole di quanto a noi possa sembrare, che gli spettacoli teatrali entravano a formar parte di quel complesso di festeggiamenti e di divertimenti che costituivano la solennità delle feste dionisiache, che

avevano quindi in certo qual modo carattere di sacrificio o come oggi diremmo di funzione religiosa, e poteva quindi sembrare cosa equa che a tutti quanti i cittadini, senza distinzione alcuna, fosse reso possibile l'assistervi.

Se l'uso del teorico in Atene sia stato costante e quanto tempo abbia durato non possiamo dire, nè abbiamo notizia alcuna che ci dica se l'esempio di Atene in questo sia stato seguito in altre città della Grecia o del mondo romano. Certo fu in tutte seguito l'esempio di far pagare l'ingresso a teatro a chi voleva assistere allo spettacolo: ma sull'entità del prezzo nulla sappiamo. Sarà stato certamente presso gli antichi, come è presso di noi, or più, or meno alto secondo i tempi e i luoghi diversi, e secondo la varietà degli spettacoli che si davano, tanto più quando questi, nei tempi ellenistici e posteriori, anzichè essere allestiti da coreghi o dallo Stato, erano messi in scena da assuntori speciali, corrispondenti agli impresari dei tempi nostri, i quali naturalmente dall'opera loro ricercavano, com'era giusto, qualche guadagno. Tali impresari erano detti in greco *architetti* o *teatroni* o *teatropoli* (ἀρχιτέκτων, θεατρώνης, θεατροπώλης *venditore di teatro*).

§ 4. Le rappresentazioni teatrali avevano luogo naturalmente di giorno, mancando agli antichi

i mezzi d'illuminazione che noi abbiamo. Incominciavano di buon mattino e continuavano con brevi interruzioni fino a sera, giacchè non meno di un giorno intero richiedeva la rappresentazione delle tre tragedie e del drama satirico di una tetralogia, secondo il calcolo approssimativo che possiamo fare dalla lunghezza dei drami a noi conservati, tenendo conto che le molte parti cantate in essi richiedevano molto maggior tempo di una semplice recitazione. Questo naturalmente si riferisce ad Atene, nei secoli quinto e quarto av. G. C., quando erano in uso i concorsi dramatici. Dei tempi posteriori e di altre città non abbiamo in proposito notizia alcuna. Che il pubblico rimanesse tutto fermo e immobile in teatro per un giorno intero non è da credere, vi saranno rimasti quelli che erano più appassionati per tal genere di spettacoli, ma è probabile che una gran parte degli spettatori si sarà venuta mano mano mutando tra un drama e l'altro. Ad ogni modo molti vi rimanevano certamente per molte e molte ore di seguito, e sappiamo di fatti che alcuni portavano seco cuscini per sedere più comodamente o con minore disagio sui gradini di nuda pietra della cavea, che altri recavano seco alcun che da mangiare o da bere, per non rimanere troppo a lungo digiuni.

Il pubblico antico non era certamente gran che diverso dal pubblico che frequenta i nostri teatri, e manifestava anch'esso immediatamente le sue impressioni e i suoi giudizi con grida di approvazione e di lode (ἐπαινεῖν, θορυβεῖν, θόρυβος) o con grida di disapprovazione e con fischi (συριττεῖν *sibilare*); col battere delle mani applaudendo (κροτεῖν, κρότος *plaudere*, *plausum*), o collo sternutare (κλώζειν, *explodere*), col battere i piedi (πτερνοκοπεῖν), o con altri chiassi che mostrassero la sua impazienza e disapprovazione (μίσους σημεῖα segni d'ira; ἐκβάλειν *ejcere*).

In tutto questo il pubblico antico e il pubblico moderno si rassomigliavano: se non vuoi mettere in conto per gli antichi una maggiore impulsività e vivacità d'impressioni, una eccitabilità delicatissima com'era naturale in popoli primitivi ancora e di regioni meridionali. Anche allora, come adesso, se qualche scena piaceva, se qualche pezzo di canto era eseguito squisitamente il pubblico entusiasta ne richiedeva la replica con grida di *bis*, *di nuovo* (αὖθις), di *ancora* (πάλιν).

Ma non dobbiamo immaginarci uguale in ogni tempo e in ogni luogo il pubblico dei teatri antichi; sarà avvenuto allora quello che avviene oggidì. Il pubblico delle grandi città non era in tutto eguale a quello delle città

piccole o delle campagne; e nelle città stesse differenze, sia di cultura, sia di educazione, di finezza di gusto, di contegno, v'erano certamente fra il pubblico di certi teatri e il pubblico di certi altri, così appunto come accade oggi da noi.

Nè mancavano nei teatri antichi i favoritismi e gli odi, i partiti pro e contro che infestano i teatri moderni. Anche gli antichi avevano la loro *claque*, nelle grandi città principalmente, pronta ad applaudire od a fischiare, secondo che era indettata, indipendentemente dal merito o dai difetti dell'opera d'arte rappresentata. Più volte troviamo negli scrittori antichi lamentata la presenza dei *favitores* in teatro, che turbavano e traviavano il sereno e imparziale giudizio del pubblico. Il quale pubblico, anche in ciò non punto diverso dal nostro, rilevava con singolare prontezza ogni sbaglio che l'attore per caso facesse sia nel gesto, sia nella pronuncia, e ne rideva allegramente. Le così dette *papere* non sono un privilegio degli attori moderni. Ricorda uno scrittore greco la papera di un attore, un certo *Egeloco* (Ἡγήλοχος) il quale fece scoppiare in risa tutto il teatro, per avere pronunciato con accento errato una parola (con accento circonflesso invece di acuto), riuscendo a dire *vedo una gatta* (γαλῆν ὁρῶ),

mentre doveva dire vedo il *mare in calma* (γαλήν ὁρῶ).

§ 5. *Il pubblico e l'arte.*

Grande fu in ogni tempo la passione per gli spettacoli teatrali presso gli antichi greci e romani, ma il gusto mutò naturalmente col mutare dei tempi e dei costumi. La tragedia fu preferita nel quinto secolo a. G. C. (500-400); in sulla fine di questo secolo fiorì accanto ad essa la comedia, la quale prese assoluto sopravento nel quarto secolo sulla tragedia, che sempre più di rado comparve sulle scene, finchè nel terzo e nel secondo secolo dei tempi ellenistici la comedia tenne quasi da sola il campo. Maravigliosa fu allora davvero la produzione degli scrittori comici greci, sia pel numero loro, sia per la loro fecondità, poichè di alcuno si citavano più centinaia di comedie fatte rappresentare sui teatri del mondo greco. Di così ricca produzione dramatica, nulla o presso che nulla si è salvato nel grande naufragio delle antiche letterature classiche. Accanto alla comedia sorse il mimo popolare, che dalla fine dei tempi ellenistici in poi guadagnò sempre più terreno ed ebbe in fine per sè tutto intero il favore del pubblico dell'impero romano. Era il realismo che trionfava sull'antico ingenuo idealismo classico; i nuovi usi, i nuovi co-

stumi, gli orizzonti sempre più vasti, aperti dalle conquiste di Alessandro, e dall'espandersi della potenza romana creavano nuovi gusti, chiedevano altra arte. La semplicità propria della tragedia greca non conveniva alla civiltà alessandrina, che al contatto coll'oriente si era fatta sfarzosa, amante del lusso più raffinato; meno ancora essa conveniva alla civiltà dell'impero romano, che solo era affascinata dalla grandiosità, dalla pompa, dalla ricchezza degli spettacoli teatrali. E grandiosi davvero furono alle volte questi nei teatri di Roma; se pensiamo che Pompeo, nell'anno 649 della fondazione della città, corrispondente al 55 a. G. C. per festeggiare con rappresentazioni teatrali il proprio trionfo fece comparire sulla scena una lunga sfilata di ben seicento carri ornati d'ogni specie di prede tolte agli inimici; e un'altra volta vi fece transitare una enorme folla di gente a piede e a cavallo e una lunga fila di animali, stranieri ancora e affatto nuovi per Roma.

Assai più fine fu certamente il gusto del popolo greco, e sopratutto quello degli ateniesi nel quinto secolo avanti Cristo, nella migliore fioritura del drama greco. Mirabile davvero dovette essere la finezza del gusto, la prontezza dell'intelligenza, la vivacità dell'immaginazione,

la cultura artistica di un pubblico che intendeva, apprezzava e gustava a una prima e semplice audizione i cori sublimi per altezza e profondità di pensiero, solenni per andatura metrica che tengono così larga parte nelle tragedie di Eschilo, e le scene condotte con maravigliosa finezza psicologica di parecchie tragedie di Sofocle e di Euripide. Ogni lieve allusione a fatti del giorno, a situazioni politiche del momento, a persone e a cose era colta e rilevata con pronta intuizione dal pubblico ateniese che assisteva alle bizzarre comedie di Aristofane. Oltre che dalla naturale vivezza dell'ingegno, il popolo ateniese era reso atto ad intendere i suoi poeti dramatici dall'educazione sua letteraria, che era fatta principalmente sulla lettura dei suoi poeti epici e lirici, ed era quindi a tutti comune e famigliare la conoscenza dei miti religiosi e delle antiche leggende eroiche, non che l'esercizio del canto e della musica.

Se i poeti dramatici possono esercitare, ed effettivamente esercitano una grandissima influenza sul pubblico loro, influenza buona o cattiva, varia ad ogni modo sotto i più diversi rispetti, se possono perciò coll'arte loro educarne o corromperne il gusto; è pur vero d'altro canto che anche il pubblico da parte sua influisce non poco sull'opera dei compositori

dramatici, e dà all'arte loro certe proprietà e certi indirizzi particolari, che a torto alcuni attribuiscono al genio, o al gusto dell'autore. Le opere dramatiche perciò appunto, meglio di altri componimenti poetici, rispecchiano non solo gli usi, i costumi, le opinioni, le credenze, le aspirazioni del popolo per cui furono fatte, ma anche il gusto. E ciò tanto più avviene quando queste opere, come fu appunto della tragedia e della comedia greca, sorgono spontanea creazione di poeti che non subiscono l'influenza di altre letterature anteriori, nè hanno innanzi a sè modelli stranieri da imitare, come, pur troppo, accadde nel drama latino, ricalcato in gran parte sulle tragedie e comedie greche, e nel drama di tutte le nazioni colte moderne, all'epoca del loro rinascimento, che si inspirò sempre, or più or meno, agli antichi modelli classici. In tali imitazioni è naturale che il poeta riproduca alle volte o accenni a usi, a opinioni e costumi che sono nel suo modello, ma che non corrispondono esattamente a quelli del suo tempo e del suo pubblico, come non di rado è appunto nelle comedie e di Plauto e di Terenzio. Non così nei grandi tragici e comici greci. Alcune proprietà delle opere di questi, che al gusto, alla coltura e alla civiltà nostra più non corrispondono, derivano certamente, più

assai che dal gusto individuale del poeta, dal gusto e dalle credenze del popolo ateniese, pel quale il drama era composto. Così, per accennare ad alcuna soltanto, nelle tragedie antiche hanno una parte assai notevole, maggiore di quanto a noi parrebbe conveniente, le predizioni degli oracoli e degli indovini, le previsioni dei sogni, e da queste alle volte è determinato tutto lo svolgimento dell'azione dramatica, e tratteggiato il carattere dei personaggi. Il poeta non avrebbe ciò fatto se la credenza nella realtà dei sogni, nella verità degli oracoli, nella virtù profetica degli indovini non fosse stata credenza comune nel pubblico che assisteva alla rappresentazione, pur ammettendo che non vi credessero nè il poeta nè le persone più colte e illuminate della città. La evocazione fatta, con solenni sacrifici e con pie preghiere dalla regina e dal coro nei *Persiani* di Eschilo, dell'ombra del vecchio e saggio re Dario, non sarebbe stata probabilmente imaginata dal poeta se egli non avesse saputo che al ritorno e alla ricomparsa dei morti e alla loro virtù profetica di predire il futuro, il pubblico suo prestava cieca fede e che quindi la scena da lui composta avrebbe fatto un grande e profondo effetto su esso. Nè lo scettico Euripide avrebbe così di frequente usato ed abu-

sato dell'artificio di far comparire in alto qualche divinità (il *Deus ex macchina*, θεὸς ἀπὸ μηχάνης), per sciogliere in sulla fine del drama il troppo intricato intreccio e calmare il troppo vivo contrasto delle passioni suscitate, se non avesse saputo che il pubblico suo credeva possibile così fatte comparse miracolose. Un'altra proprietà delle antiche tragedie, che al gusto nostro non corrisponde punto o ripugna, sono le lunghe dispute di carattere più o meno giudiziario, fra due personaggi o le lunghe e sottili disquisizioni filosofiche e morali che incominciamo a trovare in qualche tragedia di Sofocle e che sono noiosamente frequenti in quelle di Euripide. Anche queste, più certamente che dal gusto individuale dei poeti, derivarono dal gusto del pubblico ateniese di quel tempo, che ai processi nei tribunali, alle dispute politiche nelle riunioni del popolo, alle disquisizioni retoriche e filosofiche nei ginnasi, nelle scuole, nei pubblici e privati ritrovi sommamente si compiaceva. E gli esempi si potrebbero moltiplicare se non fossero troppo estranei allo scopo nostro, che è quello solamente, come già dicemmo, di narrare quali fossero le condizioni esteriori delle rappresentazioni teatrali presso gli antichi Greci e Romani.